

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

**Disertační práce**

**2016**

**Hanka Sládková**

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

**Hanka Sládková**

**Od výtvarné kritiky k výtvarné  
publicistice?  
Psaní o výtvarném umění po roce 1989**

***From Art Criticism to Art Journalism?  
Czech Arts Writing after 1989***

*Disertační práce*

Praha 2016



Autor práce: **PhDr. Hanka Sládková**

Vedoucí práce: **PhDr. Petr Bednařík, Ph.D.**

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Hodnocení:

## **Bibliografický záznam**

SLÁDKOVÁ, Hanka. *Od výtvarné kritiky k výtvarné publicistice? Psaní o výtvarném umění po roce 1989*. Praha, 2016. 282 s. Disertační práce (Ph.D.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí disertační práce PhDr. Petr Bednařík, PhD.

## **Anotace (abstrakt)**

Smyslem práce je zjistit, nakolik ovlivnila změna politických a společenských podmínek charakter umělecké kritiky, konkrétně textů o výtvarném umění. V čem (pokud vůbec) navázala 90. léta na odkaz umělecké kritiky 60. let, jak se vypořádala s obdobím normalizace? Nakolik ovlivňuje výtvarně-kritické texty umělecká produkce a nakolik změny ve fungování médií? Analýza textů z vybraných periodik 90. let má umožnit sledovat, jestli a jak odráží formální a obsahová stránka textů o vizuálním umění vývoj komunikace, charakter umění a strukturu a způsob fungování médií (resp. společnosti). Téma propojuje mediální a komunikační studia s teorií umění a vizuálními studiemi.

## **Abstract**

The purpose of the dissertation is to find out how did the Czech politics and society transformation influence the character of art critique, particularly the visual arts reflection. How did the post-1989 art critique deal with the communist regime past and relics? How was the art critique influenced by the art development and by the changes in the media structure and functioning? Content analysis of selected periodicals texts from the 1990s enables us to follow if and how do the form and content of the visual arts reflecting texts mirror the communication, art and media character and structure development. The topic connects media and communication studies with visual studies and art theory.

## **Klíčová slova**

Výtvarná kritika, výtvarná publicistika, současné umění, recenze, reflexe umění

## **Keywords**

Arts criticism, arts journalism, contemporary art, review, art reflection

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval/a samostatně a použil/a jen uvedené prameny a literaturu.
2. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 20. května 2016

Hanka Sládková

## **Poděkování**

Moc děkuji všem, bez jejichž podpory a rad by práce nemohla vzniknout, zejména Petru Bednaříkovi, Barbaře Köpplové, Jiřímu Šetlíkovi, Vítu Havránkovi, Marku Pokornému, Jiřímu Ptáčkovi, Janu Skřivánkovi, Tomáši Pospiszylovi, Karlu Císařovi, Lence Lindaurové, Vladimírovi Škultétymu, Jitce Hausenblasové a také všem, kdo se v rozhovorech podělili o svůj pohled na českou výtvarnou publicistiku.

<b>1. Úvod .....</b>	<b>1</b>
1.1. Cíl .....	1
1.2. Teze a hypotézy .....	5
1.3. Struktura .....	6
1.4. Metoda.....	8
1.5. Východiska .....	9
i) Periodika .....	10
i) Rozhovory .....	10
ii) Tvrdohlaví.....	11
<b>2. Reflexe výtvarného umění .....</b>	<b>13</b>
2.1. Předpoklady .....	15
i) Současné vizuální umění: definice a pojmy.....	16
<b>3. Transformace společnosti, transformace umění.....</b>	<b>29</b>
3.1. Výtvarné umění 80. let.....	30
i) Stav .....	31
ii) Struktura .....	32
iii) Scéna.....	34
3.2. Výtvarná publicistika 80. let .....	36
i) Rámec .....	36
3.3. Výtvarná periodika .....	37
i) Kulturní časopisy .....	38
ii) Kulturní rubriky v denním tisku .....	40
3.4. Reflexe 2. výstavy skupiny Tvrdohlaví .....	44
i) Tvrdohlaví 1987–1989.....	46
ii) Recenze výstavy.....	47
iii) Shrnutí .....	50
<b>4. Postprodukce v post-totalitě .....</b>	<b>54</b>
4.1. Výtvarné umění 90. let.....	54
i) Stav .....	55
ii) Situace.....	57
iii) Scéna.....	59
4.2. Výtvarná publicistika 90. let .....	64
i) Výtvarná periodika.....	66
ii) Výtvarné rubriky kulturních a společenských periodik .....	70
iii) Výtvarné rubriky ve vybraném denním tisku .....	73
4.3. Kritika po roce 1989.....	75



4.4.	Tvrdohlaví útočí... a končí .....	76
<b>5.</b>	<b>Umění, trh a média .....</b>	<b>78</b>
5.1.	Umění a trh .....	78
5.2.	Instituce a provoz.....	82
	i) Umění on-line .....	85
5.3.	Hodnoty a fungování.....	87
5.4.	Shrnutí .....	97
<b>6.</b>	<b>Koncept a kontext .....</b>	<b>99</b>
6.1.	Teorie.....	99
	i) Altermoderna: k teorii současného umění .....	100
	ii) Dokumentace: k interpretaci a archivaci současného umění.....	102
1.2.	Praxe .....	105
	iii) Reflexe Tvrdohlavých III. a IV. ....	105
<b>7.</b>	<b>Výtvarná publicistika 90. let .....</b>	<b>111</b>
7.1.	Výtvarné časopisy.....	114
	i) Teorie a praxe v Ateliéru .....	114
	ii) Umění v názvu: Umění a řemesla a Výtvarné umění.....	119
	iii) Aktuálnost? (Ne)podstatný Detail.....	132
7.2.	Teoretici, historici a další spolupracovníci.....	140
7.3.	Výtvarná sekce kulturních periodik .....	140
7.4.	Sekce: výtvarná, rubrika: kulturní, periodikum: týdeník.....	154
7.5.	Výtvarná publicistika v denním tisku .....	172
<b>8.</b>	<b>Závěr .....</b>	<b>181</b>
8.1.	Závěry: rozhovory .....	184
	i) Role médií .....	185
	ii) Formáty textů o výtvarném umění .....	186
	iii) Kritika .....	188
	iv) Reflexe výtvarného umění – pro koho a proč? .....	191
	v) Témata .....	192
	vi) Aktuální problémy .....	194
<b>9.</b>	<b>Bibliografie.....</b>	<b>198</b>
<b>10.</b>	<b>Přílohy .....</b>	<b>220</b>
10.1.	Příloha č. 1: Dokumenty, 80. léta.....	220
10.2.	Příloha č. 2: Recenze výstavy Tvrdohlavých, 80. léta .....	224
10.3.	Příloha č. 3: Recenze výstavy Tvrdohlavých, 90. léta .....	233

10.4.	Příloha č. 4: Vybrané rozhovory .....	259
-------	---------------------------------------	-----

# 1. Úvod

## **Cíl práce; Dosavadní zpracování tématu; Teze a předpoklady; Struktura; Metoda; Východiska.**

(K)ategorie, jež jsou vtaženy do vnímání a hodnocení uměleckého díla, jsou napojeny na historický kontext dvakrát: jednak jsou řazeny do časově a prostorově daného společenského světa, zároveň jsou předmětem, který je společensky příznakový vzhledem ke společenské pozici uživatelů. Většina pojmů, kterými se umělci a kritikové vymezují vůči svým protivníkům nebo kterými je definují, jsou zbraní i předmětem boje a mnohé kategorie používané historiky umění jsou jen víceméně učeně maskovaná či proměněná klasifikační schémata, jež z těchto střetů vzešla. Zpočátku byly tyto bojové koncepty ponejvíce pojímány jako pohany nebo odsudky (...) a postupně se z nich staly technické kategorémy, z nichž pitvání kritiky a učená pojednání či akademické disertace dělají něco věčného, protože nikdo už nemá ani ponětí o tom, jak vznikly.

Pokud existuje pravda, pak je to proto, že tato pravda je předmětem bojů. A jakkoli rozdílné či dokonce protichůdné jsou způsoby třídění a úsudky činitelů angažovaných v uměleckém poli, jsou nesporně determinovány či orientovány specifickými dispozicemi a zájmy, které vyplývají z pozic v poli nebo z úhlů pohledu, a je jisté, že byly vysloveny v souladu s určitým nárokem na univerzalitu, na konečný soud, který popírá samu relativitu úhlů pohledu (Bourdieu 2010, 388).

### 1.1. Cíl

Cílem této práce je popsat českou výtvarnou publicistiku po r. 1989, její východiska, témata a charakter. Kromě kontextu kulturní publicistiky má práce zprostředkovat také vazby a souvislosti s výtvarnou uměleckou scénou, jejími institucemi i teoretickým zázemím. Tento rámec má umožnit srovnání, nakolik je oblast výtvarné publicistiky propojena s oblastí, již reflektuje, a nakolik vychází publicistická praxe konkrétního žánru z provozních mechanismů novinářské práce. Výtvarná reflexe je analyzována jak v rovině kulturních rubrik denního tisku a kulturních nebo společenských periodik, tak v rovině specializovaných výtvarných časopisů, tak aby bylo možné posoudit specifika, pokud jde o formát, jazyk i témata textů, které o výtvarném umění v českém prostředí po roce 1989 vyšly.

Další rovinou tématu a této práce je význam mediální reflexe výtvarného umění: nakolik spoluutváří výtvarnou scénu, doplňuje uměleckou výpověď, jestli poskytuje zpětnou vazbu umělcům nebo pouze umožňuje orientaci čtenářům – potenciálním divákům, jestli mají texty o výtvarném umění informovat, vzdělávat nebo bavit. Odpovědi na otázky týkající se charakteru a hodnoty výtvarné reflexe mají pomoci zodpovědět, jak se mění výtvarná publicistika nejen po formální stránce, jaké

hodnoty jsou s výtvarným uměním a jeho reflexí spojovány a jaké další důsledky mohou jejich změny mít.

Tématem práce je mediální reflexe výtvarného umění, nikoli umění jako takové. Přístup k reflexi umění a jeho pronikání do veřejného prostoru je založen na sociálně-vědních konceptech. Zaměření práce není umělecko-teoretické nebo umělecko-historické. Pro potřeby uvedení do problematiky a souvislostí, které jsou pro oblast výtvarného umění podstatné a ovlivňují i proces a možnost jeho reflexe, je v práci věnován prostor i vybraným konceptům a jevům, které se jeví jako nejproblematictější. Smyslem těchto exkurzů není (a vzhledem k východiskům této práce ani nemůže být) definovat současné výtvarné umění, ale přiblížit oblast a produkci, které jsou veřejností vnímány jako nejnesrozumitelnější (konceptuální umění). Exkurzy do oblasti trhu s uměním, historicky a politicky podmíněného vztahu médií a umění nebo provozu mediální reflexe výtvarného umění, vnímám jako důležité z hlediska postižení těch souvislostí, které mají na mediální reflexi výtvarného umění největší vliv. Umožňují také poukázat na vztahy mezi očekáváními a předpoklady "mainstreamové" recepce, jejich vliv na tvorbu samu, vztah mezi galerijní praxí a tvorbou atd., tedy mimo jiné i na aspekty, které ovlivňují vnímání vizuálního umění širokou veřejností.

### **Dosavadní zpracování tématu**

Odborná specializovaná literatura k tématu české výtvarné publicistiky neexistuje. Téma je částečně zpracováno v podkapitole Anděly Horové v šestidílné monografii *Dějiny českého výtvarného umění* editorů Rostislava Šváchy a Marie Platovské (Horová 2007, 865-875). Instrukce a provoz výtvarného umění po roce 1989 charakterizuje ve *Studii současného stavu podpory umění* editorky Svatavy Barančicové Vlasta Čiháková-Noshiro, teoretickou a kritickou reflexi výtvarného umění zpracovává Daniela Kramerová, jedná se ale o relativně stručné texty, které nejsou vzhledem k cíli studie podrobné, nenabízí časová vymezení, ani kompletní výčet periodik nebo jejich důkladnější charakteristiku (Čiháková-Noshiro 2009, Kramerová 2009 A, Kramerová 2009 B). Zpracovány jsou literární časopisy, resp. časopisy kulturní (v nichž je v několika případech věnován prostor i výtvarnému umění), zejména se jedná o období do r. 1989. To důkladně popisují Kateřina

Bláhová a Michal Jareš v *Dějínách české literatury* Pavla Janouška (Bláhová – Jareš 2008, 73–89), literární časopisy zpracoval také Bohumil Dokoupil (Dokoupil 2002), paralelní kultuře je věnovaná kniha editora Josefa Alana (Alan 2001). Studie k transformaci periodik a období 90. let se opět omezují zejména na oblast literatury (Balašík – Císař 2009) nebo jiných uměleckých forem.

Téma částečně zpracovávají kvalifikační práce. Vybrané výtvarné časopisy 90. let charakterizuje ve své magisterské práci Lucie Šplíchalová (Šplíchalová 2011). Radka Mikulíková se ve své magisterské práci věnuje časopisu *Ateliér* v jeho počátcích (1988–1990), vybraných letech (1992, 2000, 2008) a posledních letech jeho fungování (2012–2015) zaměřuje mimo jiné na provozní záležitosti periodika (Mikulíková 2016). Období 90. let a literární reflexi analyzuje Anna Cermanová (Cermanová 2008), filmová periodika Kamila Rontáglová (Rontáglová 2009). Hudební publicistiku Petr Sládeček (Sládeček 2004). Pokud jde o transformaci jednotlivých periodik (Řehořová 2009), výtvarné publicistice není věnována zvláštní pozornost. Všechny uvedené práce byly obhájeny na Fakultě sociálních věd UK.

Texty k samotné výtvarné kritice nebo obecněji výtvarné reflexi v českém prostředí jsou častěji krátkými úvahami, které vyšly převážně ve výtvarných časopisech a jsou buď čistě teoretické (Hájek 2009) nebo se zabývají určitým výsekem tématu (Holeček 1997, Hůla 1996, Pachmanová 1999, Pečínková 1999 ad.).

Nejzajímavější publikací k tématu je pdf *Sborník metakritických textů Meta 1* umělců (z nichž první dva jmenovaní působí také jako kurátoři a pedagogové) Marka Meduny, Milana Saláka, Radima Langerá ad.<sup>1</sup> V elektronické knize hodnotí kritické a recenzní texty sedmi tištěných výtvarných a kulturních periodik (*A2, Ateliér, Flash Art, Nový Prostor, Reflex a Respekt*) za rok 2014. Úvodní texty k vybraným periodikům i hodnocení konkrétních recenzí představuje i přes omezený záběr a profilaci autorů dobrý vhled do výtvarně-kritické, resp. výtvarně-publicistické produkce posledních let.

K tématu výtvarné publicistiky, resp. kritiky jsou dostupné zejména teoretické texty. Pokud jde o srovnání se zahraničím, nejdůkladněji se problematice kulturní publicistiky věnují odborníci v severní Evropě a severní Americe.

---

<sup>1</sup> Alžběta Bačíková, Martin Prudil, Lucie Rosenfeldová.

Velmi podrobně analyzují norskou kulturní publicistiku Jan Frederik Hovden a Karl Knapskog (Hovden – Knapskog 2008). V lednu 2014 publikovali tito autoři výsledky výzkumu s více než 5000 respondenty a jednou z analyzovaných oblastí byly také instituce (včetně galerií a denního tisku), které se podílejí na utváření vkusu a způsobech a vzorcích „užívání“ uměleckých obsahů a produktů včetně těch vizuálních (Hovden – Knapskog 2014). Do angličtiny zatím bohužel nebyla přeložena publikace *Kulturjournalistikk*, kterou Karl Knapskog napsal společně s Leifem Ove Larsenem v roce 2008 (Knapskog – Larsen 2008), a která rozebírá kulturní publicistiku na stránkách novin ve dvou rovinách – jako zprostředkovatele kulturní oblasti a jako platformu kritiky, diskuze, spoluutváření kulturních hodnot. Další přehledovou publikací k norské kritice (se srovnáním s ostatními skandinávskými zeměmi) je *Kritikk og Komers* od Cecilie Lund (Lund 2005, také dostupné jen v norštině). V severní Evropě je tématu věnováno více pozornosti než jinde, Heikki Hellman a Maarit Jaakkolová charakterizují změny ve finské umělecké publicistice (Hellman – Jaakkola 2011; Jaakkola 2012), Maarit Jaakkolová zpracovává změny kulturní publicistiky v severoevropském tisku (Jaakkola 2014), kde srovnává a zprostředkovává závěry severoevropských studií, které nejsou dostupné v angličtině. Téma navíc zasazuje do rámce přístupů k tématu a stručně shrnuje mj. charakteristiku kulturních publicistů, tak jak je popsali francouzští, britští, američtí a severští autoři (viz bibliografie). Tématu se dlouhodobě věnuje také Nete Nørgaard Kristensenová, která společně s Unni Fromem zkoumá z hlediska reflexe kultury dánský tisk 20. století (Kristensen – From 2010).

Na kulturní publicisty v anglickém prostředí se zaměřují Gemma Harriesová a Karin Wahl-Jorgensenová (Harries – Wahl-Jorgensen 2007), německé kulturní publicisty hodnotí Gunter Reus, B. Schneider a K. Schönbach (Reus – Schneider – Schönbach 1995).

Reflexi umění v severoamerickém denním tisku od konce 90. let zprostředkovává publikace Andrase Szantó, Daniela S. Lévyho a Andrewa Tyndalla *Reporting the Arts II: News Coverage of Arts and Culture in America*, která vznikla v rámci rozsáhlého výzkumného projektu National Arts Journalism Program na Kolumbijské univerzitě (Szantó – Lévy – Tyndall 2004) ve spolupráci s Cultural Policy & the Arts National Data Archive. Opět se týká kulturní publicistiky obecně a závěry v mnohém korespondují se zjištěními obdobných projektů (Szantó – Lévy – Tyndall 2004, 9). Andras Szantó je také společně s Michaellem Janewayem autorem studie

charakterizující stav a vazby umění a kultury v amerických médiích (Janeway – Szántó 2003) a vedl i projekt Kolumbijské univerzity z r. 2002 zaměřený na výtvarné kritiky ve zpravodajských tištěných médiích (Szántó 2002). Některé z uvedených a další země (USA, Francii, UK, Německo a Nizozemí) charakterizuje také holandská srovnávací studie zaměřená na reflexi zahraniční kultury v denním tisku v letech 1955–2005 z r. 2008 (Janssenová – Kuipersová – Verbood 2008).

V JAR téma kulturní žurnalistiky zpracoval Herman Wasserman (Wasserman 2004). Nestor Canclini hodnotí pozici a charakter kulturní sekce v mexickém tisku (Canclini 2003), Cida Golinová a Everton Cardoso (Golin – Cardoso 2009) rozebírají kulturní publicistiku v Brazílii, kde je tématu umělecké a kulturní publicistiky v posledních letech věnována velká pozornost. José Marques de Mello a Sonia Virgínia Moreirová analyzují brazilská média v širším rámci, v závěrech ale shrnují také kulturní publicistiku (Marques de Mello – Moreira 2009). Publikaci zaměřenou na výtvarnou kritiku *Crítica Cultural: Teoria e Prática* napsal Marcelo Coelho (Coelho 2006). Kniha přináší teoretický rámec ke kritice a interpretaci umění a hodnotí brazilskou kritiku (Feitosa 2013), bohužel je dostupná pouze v portugalštině. Dále je to např. publikace *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas (Kritika umění v Brazíli: Současná témata)* editorky Glórie Ferreiry, zejména sekce Kritika kritiky umění, která shromažďuje teoretické texty k tématu (Ferreira 2006, opět v portugalštině) nebo *A Cultura como Notícia no Jornalismo Brasileiro (Kultura jako zpravodajství v brazilské žurnalistice)* editora Sérgia Luize Gadiniho (Gadini 2003, port.). K tématu kulturní publicistiky zde bylo napsáno také mnoho kvalifikačních prací (jejich výčet in Golin – Cardoso 2009).

Zajímavý je text Laryse Frogiera hodnotící francouzskou výtvarnou kritiku 90. let (*Les Enjeux de la critique d'art contemporain en France depuis 1992*; Frogier 1998), i zde se ale jedná o velice omezené zkoumané období a chybí širší rámec.

Konkrétněji k tématu výtvarné reflexe se vyjadřují pouze teoretici a historici výtvarného umění, jakoby toto téma pro teorii médií bylo příliš specifické nebo odborné, což v mnoha ohledech koresponduje s vnímáním a pozicí výtvarného umění v kulturních rubrikách.

## **1.2. Teze a hypotézy**

Pro potřeby práce jsou formulovány tři hypotézy, které jsou posuzovány na základě analýzy textů i odpovědí respondentů.

**Asynchronost:** Přestože je výtvarné umění podmíněno společensky a vychází vždy z konkrétních společensko-politických podmínek, je jeho vývoj do jisté míry svébytný a v daných situacích se může jevit až asynchronně. Podobně asynchronní je také reflexe výtvarného umění, která svou obsahovou stránkou a zejména volbou témat být jen v náznacích odpovídá vývoji ve výtvarném umění, přestože formálně se může jevit zcela jinak.

**Specifičnost:** Výtvarné umění je vždy charakteristické pro dané období, konkrétní prostředí a děje, které podmínily jeho formu i obsah. Česká společnost prošla v 90. letech 20. století zásadní transformací, přechodem od stranou k tržně řízenému systému. Umění i texty o umění tuto transformaci nutně reflektují, jejich témata a vývoj jsou proto specifické a mohou se lišit od vývoje umění a jeho reflexe v jiných částech světa.

**Dualita:** Texty reflektující výtvarné umění vypovídají ve dvou různých rovinách o oblasti výtvarné a o oblasti mediální. Jazyk, forma zpracování a způsob výběru autorů charakterizují spíše rovinu fungování médií, vlivy provozní týkající se finančních otázek, zacílení periodika, nebo postavení kultury v daném deníku nebo časopise. Rovina výběru témat, nebo pokud jde o výtvarné časopisy např. vazby na konkrétní umělce a galerie souvisejí spíše s děním v oblasti výtvarného umění. Po roce 1989 tak lze vymezit období, kdy převažují specifické tendence pokud jde právě o výběr témat, spolupráci s publicisty, resp. teoretiky umění, formu zpracování výtvarného umění a jevy jako je zezábavňování obsahů, celebritizace umělců, tržní tematizování umění apod. Zejména v případě denního tisku se mohou tyto tendence doplňovat nebo rozcházet podle změn ve vedení nebo obsazení redakce. Reflexe výtvarného umění v tisku, její kvalita, orientace i jazyková úroveň se mění podle autorů výtvarně publicistických/kritických textů, kromě jejich osobního zaměření je pak určující zejména to, jestli jsou navázáni spíše na média a jejich provoz nebo umění a jeho provoz.

### **1.3. Struktura**

V úvodu a v závěru práce se nachází dvojice teoretických kapitol, které se zabývají tématem výtvarného umění, jeho hodnocením a vztahem umění a médií. Smyslem práce (teoretických kapitol) není definovat výtvarnou publicistiku, resp. výtvarnou



kritiku, vymezit je vůči sobě, a následně doložit tyto typy reflexe konkrétními příklady (v kapitolách věnovaných výtvarné reflexi), a stanovené definice tak podpořit. I vzhledem k nejednoznačnosti vnímání obou a proměnlivým stanoviskům podle toho kterého teoretika a historika umění nebo publicisty, dochází k upřesňování obou pojmů, resp. hledání vymezení a vzájemného vztahu, postupně napříč jednotlivými kapitolami prostřednictvím citovaných ukázek kritických a recenzních textů, i prostřednictvím citací teoretiků a akademiků, kteří se oblastí umělecké reflexe zabývají. Věnovat definování obou pojmů prostor v samém závěru práce se jistě může jevit jako nelogické a nevhodné – smyslem takového postupu ale bylo vyhnout se rigidnímu, zjednodušujícímu nebo nekompletnímu nastolení tématu a jeho upevňování v průběhu celé práce. Obsahem práce proto nejsou v úvodu přesně definované konstrukce, kterým bude celý zbytek práce podřízen, a které bude pouze podporovat, což je ale, myslím, vzhledem k rozpolcenosti tématu umělecké reflexe i hypotézám, pochopitelné. Zvolený postup, podle mého názoru, umožňuje lépe ukázat stav, který výtvarnou reflexi 90. let podmiňoval.

Další postup, který by se mohl jevit jako tématu neodpovídající, je zařazení kapitoly o výtvarné publicistice 80. let. Vzhledem ke změnám, které se v období 90. let 20. století odehrávaly, je v první, historické kapitole práce, charakterizováno období r. 1989 předcházející. Smyslem této kapitoly není postihnout formální, institucionální a provozní změny prostřednictvím srovnání situace výtvarného umění a jeho reflexe v dvou tak odlišných dekadách jako jsou 80. a 90. léta. Jednou z hypotéz práce je ale chápání vývoje umění a psaní o něm jako asynchronních, a právě tuto tezi má prověřit tato kapitola.

Kromě obecné charakteristiky výtvarné scény a výtvarné publicistiky je její součástí analýza konkrétních textů k vybranému tématu. Tímto tématem, které sleduje i následující kapitola zpracovávající léta devadesátá, je působení výtvarné skupiny Tvrdohlaví. Skupina byla zvolena tak, aby dobou své působnosti pokryla popisované období, i proto, že ilustruje určitou část produkce před a po roce 1989 výtvarnou prací svých členů i přesahy společensko-kulturních souvislostí, a texty, které byly o skupině publikovány (ne)odpovídají výtvarné publicistice daných období. Tvorba Tvrdohlavých rozhodně nemá být chápána jako typická nebo charakteristická pro tvorbu 80. a 90. let 20. století. Představit výtvarnou produkci 90. let a přelomu tisíciletí prostřednictvím kritických a publicistických textů dané doby, by bylo předmětem zcela jiné práce. Důvodem výběru jednoho uměleckého uskupení je

snaha vyhnout se účelovému způsobu zařazování různých výtvarně kritických a publicistických textů k výstavám, které by sice lépe vystihly výtvarné umění daného desetiletí, cílem ale je sledovat toto období z hlediska (nepoučeného) čtenáře textů o výtvarném umění, nikoli z hlediska (poučeného) diváka a návštěvníka výstav. Protože povědomí o skupině Tvrdohlaví přesahuje řady studentů a badatelů výtvarného umění a jeho historie, jevílo se sledování textů o ní jako vypovídající.

Kapitola zpracovávající 90. léta přibližuje dění na výtvarné scéně, zásadní změny v oblasti umění i médií a stav výtvarné publicistiky této dekády. Ty opět ilustruje analýza konkrétních článků hodnotících výstavu skupiny Tvrdohlaví. Tyto konkrétní analytické podkapitoly v rámci historické části předcházejí kapitole věnované zhodnocení výtvarné publicistiky po roce 1989. Ta shrnuje závěry z prostudovaného materiálu (vybrané deníky, kulturně-společenské časopisy a výtvarná periodika 90. let s přesahem do období po r. 2000) a představuje přehled platform výtvárně-umělecké reflexe.

Tyto závěry jsou následně konfrontovány se zhodnocením výtvarné publicistiky, témat, jazyka, srozumitelnosti, mediálního tlaku i dalších vlivů samotnými autory textů o výtvarném umění. Hloubkové rozhovory, které za tímto účelem proběhly, jsou citovány, tak aby bylo možné zprostředkovat rozporuplné vnímání problematiky samotnými aktéry. Ze stejného důvodu byli pro rozhovory osloveni jak publicisté/novináři, tak teoretici. Jejich výběr vychází z toho, jak je vnímána jejich role pro výtvarnou publicistiku i výtvarné umění, viz přiblížení autorů textů o výtvarném umění v rámci kapitoly k výtvarné publicistice.

#### **1.4. Metoda**

Kritický přístup k tématu kritiky musí být nutně selektivní a konstruktivní. Pracovní zobecňující tezi a titulní otázku práce o posunu od výtvarné kritiky k publicistice mají podpořit i uvedené hypotézy – o provázanosti role médií ve vztahu k umění podle typu politicko-společenského uspořádání, o významu reflexe současného vizuálního umění v denním tisku, o asynchronnosti vývoje vizuálního umění a společnosti, o kritice konceptuálního výtvarného umění jako metakritice. K jejich potvrzení nebo vyvrácení slouží konstrukt stavící na výběru teoretické literatury (k otázkám interpretace umění, historii a historiografii výtvarného umění) a

primárních zdrojů, které tvoří periodika z období 90. let i jim předcházející dekády a hloubkové rozhovory.

### **1.5. Východiska**

Teoretický rámec k tématu výtvarné kritiky v českém prostředí je problematický. V 90. letech bylo díky snahám zprostředkovat zahraniční umění a teorii přeloženo několik publikací, ty jsou svým zaměřením natolik specifické, že pro otázky umělecké reflexe přináší sice zajímavý rámec, pro českou situaci ale téměř nepoužitelný. Jak vyplývá z výchozích hypotéz, je umělecká kritika a reflexe umění natolik provázána s uměleckým, resp. mediálním provozem, že srovnání s oblastmi, kde se vyvíjela ve zcela odlišných podmínkách, jako je anglosaská oblast, Francie nebo Německo, nemůže přinést dostatek konkrétních poznatků. Nejen kulturní rámec ale samotný přístup ke kritice se od bodů, které lze považovat za společné (meziválečná kritika – avantgarda a Frankfurtská škola), příliš vzdálil střeoevropskému dění. Přestože např. v americkém prostředí byla tato východiska znovu aktuální (formalistická, neo-marxistická kritika), lze je vnímat jako inspirativní přesto zcela nesrovnatelný koncept. Pokud jde o analýzu současné výtvarné kritiky, zajímavé jsou závěry nedávno zpracovaných studií finských, britských, norských, dánských a brazilských autorů (Jaakkola 2014; Hellman – Jaakkola 2011; Harries – Wahl-Jorgensen 2007; Hovden – Knapsog 2008; Kristensen – Fromm 2013; Golin – Cardoso 2009), které přibližuje teoretická kapitola a které řeší srovnatelné otázky. Tématem proměny umělecké kritiky a publicistiky se zabývají i další autoři (viz bibliografie), kromě metodologie výzkumu a zajímavých závěrů jsou ale tyto materiály z hlediska srovnatelnosti problematické vzhledem k zpracovávanému materiálu i zcela odlišným východiskům. Srovnání s dalšími střeoevropskými zeměmi je složité nejen proto, že práce nejsou vždy dostupné v jiném než lokálním jazyce. Odlišnost vývoje i role výtvarného umění v různých zemích této oblasti, jiné historické vlivy, vnímání významů (jak dokládá např. Piotr Piotrowski, který se výtvarným uměním střední Evropy dlouhodobě zabývá, Piotrowski 2009) nesetřela ani srovnatelná společensko-politická situace. Pokud jde o samotný způsob uchopení tématu a možností jeho zkoumání, jsou zajímavé texty ze severoamerického prostředí, kde se řada teoretiků dlouhodobě zabývá současnou výtvarnou kritikou a širším rámcem vizuálních studií. Konkrétních závěrů ale i jejich práce, které jsou navíc opět specifické pro americkou oblast,

přinášejí velice málo, jak jeden z nejproduktivnějších autorů těchto textů, James Elkins, přiznal na debatě při setkání kritiků mezinárodní asociace kritiků AICA (International Association of Art Critics) v Bratislavě (Streitfeld 2013).

Osu práce tvoří teoretické koncepty Nicolase Bourdiauda (současné vizuální umění), Pierra Bourdieua (sociologie umění a kultury), Michael Ann Holly(ové) a Marquarda Smithe (výzkum ve výtvarném umění), Dona Thompsona (ekonomika výtvarného umění a umělecký trh) a Borise Groyse (politika a ideologie v umění), a historické koncepty Piotra Piotrowského (výtvarné umění střední Evropy), Pavlíny Morganové, Anděly Horové, Vlasty Čihákové-Noshiro (české výtvarné umění), a Jiřího Ševčíka a Pavlíny Morganové a Dagmar Duškové, resp. Terezie Nekvindové a Dagmar Svatošové (formativní texty českého výtvarného umění).

### ***j) Periodika***

Závěry shrnující kapitoly Výtvarná publicistika 90. let, vycházejí z deníkových recenzí a kritik i reportáží výtvarných periodik, i z textů kombinujících více žánrů publikovaných převážně ve výtvarných rubrikách kulturních a společenských časopisů. Jejich výběr byl proveden tak, aby svým charakterem, i z hlediska čtenosti co nejlépe vystihly krajinu výtvarné reflexe v tištěných médiích. Vzhledem k uzavřenosti české scény – nepočetné skupině autorů (kritiků i novinářů), kteří se výtvarnému umění věnují, i jejich působení napříč různými typy periodik, bylo pro potřeby práce zajímavější pracovat s tímto výběrem, než se snažit kompletně pokrýt pouze výtvarná periodika a kulturní revue. Přesto přináší kapitola věnovaná 90. letům jejich výčet.

### ***j) Rozhovory***

Jako jeden z klíčových zdrojů práce posloužily hloubkové rozhovory s teoretiky, kritiky i výtvarnými publicisty. Osloveno bylo třicet osobností napříč obory, rozhovory proběhly s dvěma třetinami z nich (Marek Pokorný, Tomáš Pospiszyl, Karel Císař, Lenka Lindaurová, Milena Slavická, Jiří Ptáček, Josef Chuchma, Jan Vitvar, Jan Skřivánek, David Kořínek, Petr Vaňous, Jan Rous, Jiří Šetlík, Vít Havránek, Ivan Mechl, Palo Fabuš, Magdalena Čechlovská, Lenka Dolanová, Peter Kováč, Zuzana Kosařová-Fořtová).<sup>2</sup> Výběr byl proveden tak, aby byly zastoupeny různé generace, teoretici vycházející z různých zdrojů (estetika, dějiny umění, pedagogika, mediální

---

<sup>2</sup> Rozhovory proběhly v roce 2009, rozhovor s Petrem Kováčem a Zuzanou Kosařovou-Fořtovou v roce 2015.

studia, filosofie ad.), novináři působící jako redaktoři i externí spolupracovníci, s odlišnou praxí a vztahem k výtvarnému umění, i osobnosti působící aktivně v oblasti výtvarného umění a spoluutvářející téma výtvarné reflexe – kurátoři, aktivní umělci s přesahem k teorii a pedagogové.

Tvrzení dotazovaných byla v závěrečné kapitole práce uspořádána tak, aby doložila, resp. vyvrátila hypotézy práce, zdůvodnila vlastní závěry a shrnula shromážděné poznatky týkající se otázek role a podoby kritiky, ale také praktických otázek výtvarné reflexe v médiích.

### ***ii) Tvrdohlaví***

Aby nebyly jednotlivé texty, na jejichž analýze budou doložena východiska závěrů, vybírány účelově (jak vysvětluji výše), bylo zvoleno téma, které bylo napříč sledovaným obdobím použito pro ilustraci konkrétních aktivit a uměleckých projevů, jejich mediálního pokrytí, formátu a jazyka textů atd. Tímto tématem je skupina Tvrdohlaví, resp. její výstavy. Výběr skupiny je dán chronologií jejího vzniku a působení, i profilem a aktivitami. Jedná se o skupinu individualit spojených postmoderním přístupem. Výtvarná tvorba skupiny nebyla stejně jako přesah výtvarných aktivit k hudbě, divadlu nebo, jak by dobovému slovníku možná nejlépe odpovídalo, k ironii a provokaci, v souladu s režimem podporovanými uměleckými aktivitami. Přesto si před rokem 1989 prosadila nejen oficiální povolení, ale také několik výstav, které byly navíc hojně reflektovány i v oficiálním tisku. Je proto zajímavým dokladem, že ve výtvarné publicistice nebyl v některých ohledech rok 1989 zdaleka tak zlomový, jak by zpětné vnímání tohoto období i materiály k němu nasvědčovaly. Tento rozpor deklamovaného a praxe má dokreslit také několik citací z oficiálních hodnocení periodik cenzurním orgánem FÚTI v kapitole věnované výtvarné publicistice 80. let. Ze stejného důvodu je zařazena i celá kapitola charakterizující výtvarné umění a reflexi období roku 1989 bezprostředně předcházejícímu.

S rokem 1989 se staly aktivity Tvrdohlavých viditelnější, postmoderní umění přešlo do hlavního proudu a z jednotlivých členů skupiny se staly osobnosti působící na uměleckých vysokých školách, vystavující v nejvýznamnějších galeriích a vytvářející díla pro veřejné prostory. Jejich skupinové i samostatné výstavy se staly kulturními událostmi s vysokou návštěvností. Průběh 90. let fungování skupiny znamenal a následně došlo i k jejímu rozpadu, její aktivity ale byly nejen výtvarným tiskem hojně

sledovány a mediální reflexe Tvrdohlavých proto může poskytnout vypovídající vzorek i pro charakteristiku textů tohoto období.

## **2. Reflexe výtvarného umění**

### **Teoretický úvod k výtvarnému umění ve společnosti a jeho mediální reflexi.**

Cílem této práce je poukázat na odlišnost role, kterou umění a jeho reflexe hraje v různých společensko-politických podmínkách české společnosti. Situace transformace země v období 90. let 20. století i změny, které jí bezprostředně předcházely a které pokračují i dvacet let poté, tvoří velmi zajímavý výsek dějin, bez kterých by současný stav nemohl dávat jiný, než nejasný smysl. Součástí proměny v tržně fungující systém byla poněkud nejednoznačná a spleť transformace umělecké sféry, ať už mluvíme o tématech, technologiích, hodnotách nebo praktických okolnostech produkce a reflexe umění. Specifický duální systém propagandistického, resp. oficiálního a undergroundového, resp. disidentského umění prošel zásadními zvraty, přesto v některých ohledech přetrvávají podobné mechanismy selekce i v dnešní době. Minulost je vždy silnější, než si chceme nebo můžeme připustit. Cesta českého výtvarného umění vedla od témat identity a intimity k veřejnému prostoru, mainstreamu a popu, až k na Západ orientovanému a aktivistickému přelomu tisíciletí. Přestože reálnou možnost zhodnocení poskytne teprve patřičný odstup, který umožní zabývat se touto dobou v nezbytných souvislostech a celé šíři kontextu, důležité zůstává i hodnotit dění, dokud se děje. S uměním prošly proměnou i jeho interpretace. Jednou z důležitých otázek zůstává, jakou roli má samotná reflexe umění. Ponechme stranou progresivní názor, že umění samo žádné hodnocení a dokonce ani diváky nepotřebuje, že jeho hodnotu a smysl nemůže ovlivnit to, jestli a jak je přijato. V nepřehledné a zmatené poslední dekádě minulého století probíhaly některé změny zcela nekontrolovaně a hodnotit zpětně příčiny a následky nebude možná za padesát let o nic jednodušší než dnes. Zřejmá je změna, ke které došlo v rovině informovanosti veřejnosti, zájmu o informace a vnímání i fungování prostředků, které tyto informace zprostředkovávaly. Význam médií pro jakýkoli výsek společenského dění i samotné umění byl a zůstává zásadní. Složitější otázka je, nakolik informace o umění a procesy, jakými k utváření názorů a hodnocení anebo pouhých zmínek docházelo, spoluurčily proměnu umění a jeho postavení ve společnosti. Nakolik byly reflexe a zájem a informovanost o uměleckém dění součástí změn, ke kterým v této oblasti došlo. Touto otázkou se zabývám v kapitole věnované provázanosti umění a médií v odlišných typech politického a společenského uspořádání společnosti, v pasážích, zabývajících se konceptuálním,

resp. postkonceptuálním a kontextuálním uměním. Konkrétněji se pak otázky dotýká kapitola věnovaná výtvarně-kritickým textům 90. let.

Společnosti žijící v určitém druhu sebezpopření se obracejí do historie, ve které hledají nedeformované hodnoty i důvody stávajícího stavu. Propagandistická snaha pokřivit minulost tak, aby co nejlépe odpovídala zájmům současnosti, paradoxně vyvolává daleko intenzivnější a soustředěnější hledání, vědomí manipulace umožňuje často daleko kritičtější přístup než prostředí systému, který kritický přístup neodpírá. „Poučené“ čtení se týká veškerých textů, učebnic, mediálních obsahů i drobných sdělení. Ve svobodné demokratické nebo přesněji post-komunistické společnosti počátku 90. let byl zájem o informace všech forem a zaměření obrovský. Stejně intenzivní byla deziluze a skepse, které následovaly, aby byly nakonec vystřídány ztrátou zájmu. Trh jako by nebyl ekonomickým systémem společnosti, ale jeho jediným zájmem. Média, v předchozím období diskreditované nástroje propagandy, se stala klíčovým prostředníkem, dodavatelem informací i změn nálad. Tuto změnu postavení médií ve vztahu k umění popisují v kapitolách věnovaných období 80. a 90. let. Jejich smyslem je popsat uměleckou scénu doby, platformy umělecké reflexe – periodika a rubriky věnované výtvarné kritice a publicistice a naznačit tak vazby pouze prostřednictvím charakteristik obou rovin pro hodnocení umění určujících. Význam umění a kultury v české společnosti, kde napříč moderními dějinami kompenzovaly politický život (Janoušek, Švácha, Piotrowski a Catalano, viz dále), zdůvodňuje nejen proč věnovat tak specifické oblasti zájem, ale také jak významným zdrojem informací o dané době mohou texty o umění být. Potřeba reflexe umění a kultury v zemi, kde se „revoluce odehrávají v divadlech“, se zdála být v období 90. let nepopíratelná, o čemž svědčí pestrost zdrojů, které jsou pro výtvarně-teoretické texty k dispozici. O něco složitější je to s počtem a podobou periodik zaměřených na umění, které se v současnosti zejména v souvislosti s finanční krizí posledních let zdají být odkázány na internet, který se stává hlavní platformou reflexe umění. Nakolik tato proměna odpovídá proměně samotného umění a nakolik je dána ekonomickými a jinými zájmy, se práce pokouší naznačit v poslední kapitole Koncept a kontext, která má zároveň odpovědět na jednu z tezí práce, podle níž je reflexe umění zásadní nejen jako impuls ale také jako následná reference, bez níž bude interpretace výtvarné produkce vytržena z kontextu, který je v současnosti klíčovým aspektem umělecké tvorby.



## 2.1. Předpoklady

Proměna vztahu mezi uměním a médií v souvislosti se socio-politickými podmínkami poukazuje na odlišnost role, kterou umění hraje v různých typech společnosti. V totalitní stranicky řízené společnosti funguje umění obdobně jako média, je na nich víceméně nezávislé, substituuje je. V demokratické, resp. v post-socialistické post-komunistické tržní – trhem řízené společnosti je oproti tomu umění na médiích závislé z několika důvodů. (1) Prvním z důvodů je nevyhnutelnost tržních mechanismů i v tak specifické oblasti jako je umělecká „produkce“,<sup>3</sup> média ovlivňují, co a jak umění zpracovává i kdo a jak to dále reflektuje (Bourriaud, Groys, Bourdeiu). (2) S konceptualizací umění došlo k proměně předmětu a záměru umění. Smyslem umění je průzkum společnosti a jeho východiska jsou i díky technologickým možnostem širší, než kdy dříve. Záměrem umělců je pak oslovit co nejširší možné publikum, nikoli pouze elity nebo potenciální kupce a umělecké instituce. Zdroje i zamýšlený účinek se tedy rozšiřují. Nikoli neúměrně tomu je proto častým závěrem týkajícím se současné umělecké kritiky, že s přelomem tisíciletí nahradila umělecká publicistika uměleckou kritiku. Toto zobecnění odpovídá jednomu z výkladů funkce a podoby kritiky. Kritika ve smyslu hodnotícím se na rozdíl od kritiky jako výkladu uměleckého díla komplikuje v situaci, kdy se kontext a možnosti interpretace takto rozšiřují a hranice mezi přímými souvislostmi a širším rámcem ztrácí na jasnosti.

Dvěma charakteristickým systémům společnosti – demokracii a totalitě – odpovídají dva typy vztahů umění a médií. V demokracii, kde je produkce nekontrolovaná a necenzurovaná, může umění tvořit každý – v rámci tržně daných „pravidel“. Proto o umění v demokracii hovoří Boris Groys jako o „komoditě“ (Groys 2008, 1–9) – nelze jej vyvázat z tržních mechanismů. V této téměř neomezené produkci fungují média jako filtr, který umožňuje alespoň jistou míru selekce, orientace, zjednodušuje vztah k umění a zamezuje případnému zahlcení nebo ztrátě zájmu o umění. Z tohoto důvodu je v demokratickém systému umění na médiích do jisté míry závislé.

Na základě textů zaměřených na výzkum vizuálních umění (Holly – Smith 2009), umění osmdesátých a devadesátých let dvacátého století (Piotrowski 2009, 2012) a teorii umění (Groys 2008), lze spekulovat, že mediální texty mohou umožnit daleko lepší porozumění současnému umění než texty a materiály, které vznikají v rámci

---

<sup>3</sup> „Trh“ se v 90. letech stává hlavním zdrojem a organizačním systémem umění. Je tématem i mechanismem tvorby. Více Horová in: Švácha–Platovská 2005, 865.

institucí specializovaných na umění. Je faktem, že čím dál více teoretiků (Mieke Bal, Marquard Smith, Holly-Smith 2009), považuje za největší problém moderního a současného umění právě vysokou míru selektivnosti a institucionalizovanosti zdrojů jeho reflexe i výzkumu. Podle Borise Groyse veřejnost stále vnímá kritiku jako insidera (Groys 2008, 112–113). Pierre Bourdieu vnímá uměleckou reflexi jako dnes již nezbytnou součást uměleckého díla (Bourdieu 2010, 228). Umělecká teorie a kritika se stále více prolíná s uměleckou tvorbou. Umělecká publicistika (na rozdíl od kritiky), ať už se řídí ideologií, trhem nebo osobními zájmy, nabízí pohled vnější (pohled outsidera) a především kontext, v jehož rámci dílo vzniká, jenž dílo reflektuje, a který umožňuje jeho interpretaci.

### ***i) Současné vizuální umění: definice a pojmy***

Pro uchopení současného umění existuje rozsáhlý terminologický slovník, pro potřeby práce jsou zásadní zejména pojmy „koncept“, resp. „post-koncept“, „postmoderna“, „altermoderna“ a „postprodukce“ – tedy termíny, se kterými pracují teoretici, z jejichž konceptů vychází teoretický rámec tohoto textu.

Klíčové je také upřesnění, jak v současné době vnímat a definovat samotné výtvarné, resp. vizuální umění. Podle Jaroslava Vančáta vizuální umění „experimentálně vytváří a ověřuje nové znaky“.<sup>4</sup> Pro „čtení“ současného umění je tedy třeba oprostit se od tradičních pojetí výtvarného umění v intencích dobové estetické normy (Mukařovský 1936) a vnímat vizuální umění gnoseologicky, jako způsob uchopování, zkoumání a komentování světa. Účinek uměleckého díla sestává ze subjektivní interpretace, která je tedy podmíněna kontextem jeho vzniku, kontextem sdělení, které zprostředkovává, a kontextem interpretace. Ta už není jediná možná, ale právě naopak:

Hodnota uměleckého díla se v pluralitním modelu umělecké tvorby vytváří v procesu komunikace a důsledně vzato, každá další komunikační interakce zakládá jeho novou hodnotu, pokud subjekty v komunikaci pouze nereplikují již daný obsah díla a mají schopnost vztahovat jej ke svým životním zkušenostem. (Vančát 2000, 142).

---

<sup>4</sup> „Výtvarné umění (...) je zdrojem tvorby a inovace (...) vizuálních znaků.“ (Vančát 2000, 79). Kromě gnoseologické funkce (která se neprojevuje jako vědomá) je zde funkce komunikační („neustálé porovnávání a vzájemné ověřování vizuálních hodnot reality v dialogu a na úrovni sociální jako homeostatický historický pohyb society“). (ibid, 80).

Úkolem umění je pak podle Vančáta neustále narušovat stabilitu systému znaků, které se etablují jako nejžádanější a vytváří tak mainstreamový ‚obraz světa‘. Umění je tedy obranou vůči totalitě (Groysovým slovníkem) takového znakového systému a originalita umělce spočívá v jeho schopnosti „vyhledávat či dokonce tvořit nové alternativní vizuální modely skutečností“ (ibid., 135), které na tuto totalitu znakového systému poukazují. Tradičně pojatá „nadčasová“ hodnota uměleckého díla je proto vždy nutně „historicky proměnlivá a společensky podmíněná“ (ibid., 141) a iluze nadčasovosti některých hodnot je dána konzervativními nerevidovanými dějinami umění, které reprodukují tzv. klasické kánony a konstruují je jako „přirozeně“ estetické.

Přestože se nejedná o nový přístup, přetrvává i z důvodů malého zájmu širší veřejnosti o výtvarné umění a také z důvodu z globálního pohledu nesmírně konzervativního až tradicionalistického charakteru řady českých umělecky vzdělávacích i výstavních institucí. Estetická funkce umění a emocionální reakce, kterou (i v případě záměrné antiestetičnosti díla) umělecký projev vyvolává, je samozřejmě neodmyslitelnou součástí, tvoří ale jen jednu z rovin komunikace, jen jednu z částí komplexněji pojímaného díla. Pro seriózní možnost vnímat a interpretovat současnou uměleckou produkci, je nutné neignorovat vývoj posledního století, zejména jeho druhé poloviny, a tudíž se nelze vyhnout spojení „konceptuální umění“, které je i pro aktuální výtvarné projevy do velké míry určující.

Samotný pojem konceptu se ve výtvarném umění prosazuje od 60. let 20. století (už od počátku 60. let se hovoří o „konceptovém“ umění, jedním z klíčových textů následujících dekád jsou Věty o konceptuálním umění Sola LeWitta; LeWitt 1969), přestože konceptuální přístup se ve výtvarném umění prosazuje daleko dříve, ve směrech jako je dada, surrealismus nebo konstruktivismus i starších, např. v dnes už „mainstreamovém“ impresionismu nebo kubismu. Z hlediska datace i vymezení se podle různých výkladů překrývá s pojmem postmoderny. Postmoderní umění (datováno do let sedmdesátých) může být, stejně jako řada zmíněných chronologicky starších výtvarných projevů, svým přístupem konceptuální – formální stránce díla je nadřazen koncept, sdělení. Materiální provedení je pak médiem tohoto konceptu. Naopak, určité strategie a projevy konceptuálního umění lze charakterizovat jako postmoderní – např. parafráze, o níž bude řeč v následující citaci. Podrobněji se této problematice věnuje kapitola Koncept a kontext.

Počátek českého konceptuálního umění datují různí čeští teoretici umění odlišně.<sup>5</sup> Tomáš Pospiszyl považuje za počátek českých konceptuálních (resp. postkonceptuálních nebo neokonceptuálních) projevů rok 2000 (Pospiszyl 2008). Vztah českého konceptuálního umění k světovému vysvětluje v textu o práci klíčového českého konceptuálního umělce Jána Mančušky.

Konceptuální umění vzniklo již na konci šedesátých let a stalo se směrem mezinárodním, charakterizovaným čilou komunikací navzdory geografickým, politickým a ekonomickým překážkám. V českém prostředí má přesto konceptuální umění jen malou tradici. Neexistovala zde výrazná a vzájemně se podporující skupina umělců a ani jednotlivci, kteří by v jeho duchu systematicky pracovali. Umělci, kteří dnes český konceptualismus prezentují, jsou v podstatě jeho zakladatelskou generací. Ve vývoji práce některých z nich (...) můžeme sledovat jakési zrychlené dějiny konceptuálního umění. S tím, co světový konceptualismus řešil před třiceti lety, se vypořádávají se zpožděním, ale také s velkou mírou poučenosti a s vědomým parafrázováním historických postupů. Jde o zpětnou reflexi konceptualismu a znovuprožití jeho klíčových momentů (Pospiszyl 2007).

Další, jako Luboš Hlaváček (Hlaváček 2005, 738) a Karel Srp (Srp 2005, 946), se kloní ke konci osmdesátých let 20. století. Ať už se připojíme k jakékoli z těchto nebo dalších možných datací, změna, kterou konceptualizace umění znamenala pro vztah děl a textů, které je rozebírají, je zásadní, stejně jako proměna, kterou prodělal s posunem ke konceptu (opět resp. post-konceptu, Bourriaud 2009) vztah umění a společnosti. Groys tento posun charakterizuje takto:

Tradiční umění pracuje v rovině formy. Současné umění pracuje v rovině kontextu, rámce, pozadí nebo nové teoretické interpretace (Groys 2008, 40).<sup>6</sup>

Takový způsob uvažování ale přísluší obecněji velké části umělecké produkce, nejen formám, které jsou označovány jako konceptuální. Problematické a podle některých deformující (Zuzana Kosařová-Fořtová) je situace, kdy je konceptuální umění vnímáno jako jediný přijatelný aktuální projev. Tak se dá v mnoha ohledech vnímat i české prostředí, kde zejména s přelomem tisíciletí vytlačila diskuze nad konceptem ostatní výtvarné formy. Důvodem této situace je pravděpodobně komplikovanost

<sup>5</sup> Někteří čeští umělci 60. let se dají považovat přinejmenším za (před)konceptuální nebo konceptualizující (Václav Ciegler, Stanislav Kolíbal, Jan Kubiček, Karel Malich). Více Valoch in: Švácha–Platovská 2005, 555.

<sup>6</sup> „Traditional art worked on the level of form. Contemporary art works on the level of context, framework, background, or of a new theoretical interpretation.” (Groys 2008, 40).

umění takto označovaného a snaha uchopit a popsat tento divácky náročný a tradičním (ve smyslu konzervativním i nepoučeným) představám o umění se vymykající přístup, teoretická rovina ale zcela odpovídá rovině výtvarné praxe tak, jak ji popsal Tomáš Pospiszyl (ibid.)

Konceptuální umění a obecněji současné umění je svou povahou experimentální a jeho smysl i prostředky jsou nikoli estetické ale gnoseologické (Vančát). Cílem umění není popis nebo estetizace společnosti, ale její výzkum a kritika.<sup>7</sup> Smyslem umění je poukazování – zviditelňování, „dát formu a váhu těm nejneviditelnějším procesům“ (Bourriaud 2004, 23).<sup>8</sup> Nejsrozumitelněji se mohou divákům současného vizuálního umění výstupy jevit, pokud je budou vnímat jako specifický typ výzkumu, prostředek problematizace skutečnosti (nejen) vizuálními prostředky.

Problematizuje se mimo jiné i otázka vysokého a nízkého umění. Zatímco někteří teoretici tvrdí, že umění není a nesmí být součástí populární kultury (Adorno, McLuhan, Eagleton, ad.), Groys považuje umění za součást kulturní produkce. Publikem umění už totiž podle něj nejsou jednotlivci, ale široká veřejnost (Groys 2008, 180–183).

Vzhledem k experimentální, kontextuální a konceptuální povaze současného umění, lze takové umění hodnotit pouze ve vztahu ke konkrétní situaci, v rámci dění a vývoje, v „rozšířeném poli“ (Krauss 1979, 41). Kromě okolností nastavených trhem a novým způsobem fungování společnosti a jejím zacházením s pozorností a časem, je nezbytnost rámce klíčovým důvodem, proč umělecká publicistika tvoří důležitou zpětnou vazbu a doplnění a/nebo alternativu umělecké kritice.

Nicolas Bourriaud používá pro současné umění termín „postprodukce“<sup>9</sup> a jeho cíl definuje jako „generování vztahů mezi lidmi a sociálními procesy“. Pro takové vizuální umění jsou charakteristické koncepty re-representace („nové programování již

---

<sup>7</sup> Adorno (2009, 12–13); McLuhan (2011, 78, 80).

<sup>8</sup> „Když se celé oblasti našeho bytí stávají kvůli globalizačním procesům čímsi abstraktním, když jsou základní funkce našeho každodenního života postupně transformovány ve spotřební výrobky (včetně lidských vztahů, které se začínají stávat součástí průmyslové sféry), pak je velmi logické, že se umělci snaží tyto funkce a tyto procesy znovu zhmotňovat a že se snaží znovu vrátit tvar všemu, co nám mizí před očima. Ale nikoli prostřednictvím předmětů (...) nýbrž „podporováním zkušeností“: v rámci své snahy o rozbití logiky spektaklu nám umění restituuje svět jakožto zkušenost nabízející se k žití.“ (Bourriaud 2004, 23–24).

<sup>9</sup> Tuto Bourriaudovu „postprodukcí“ mimo jiné charakterizuje také re-evaluace (přehodnocení) vysokého a nízkého.

existujících děl“), re-konstrukce („pobývání v historických stylech a formách“, Bourriaud 2004, 5), re-interpretace („vstup do světa módy a médií“, Bourriaud 2004, 7), re-produkce (užití existujících obrazů), re-cyklace a re-kontextualizace, které uměleckou a kulturní (post)produkci formují od devadesátých let 20. století,<sup>10</sup> dekády, do které bývá datována nová vlna konceptuálního, resp. „postkonceptuálního“ umění (Osborne 2002, 2013). K materializaci vztahů, hledají umělci formy a možnosti v poskoloniálním duchu nejen „napříč kulturou“ (Bourriaud 2004, 32), ale také napříč kulturami. Podle Bourriauda proto nemůže být divák od devadesátých let vnímán jako pasivní konzument (kterým byl v letech osmdesátých), ale jako aktivní uživatel (Bourriaud 2004, 32),<sup>11</sup> což ještě posiluje vztah umění a reflexe umění.

Umění je prostředím dialogu reality a fikce, příběhu a komentáře (Bourriaud 2004, 41).<sup>12</sup>

Zatímco někteří uživatelé považují podobné současné postupy za klíčový posun ve vnímání a zacházení s uměním (Lindaurová), ostatní vnímají takové koncepty jako stejně staré jako umění samo (Pospiszyl). Recyklace – opakované použití existujících forem se tedy v 90. letech stává zajímavějším než vynalézání nových. Transformace a přivlastňování se stávají základním zdrojem novodobé post-postmoderní tvorby, která vnáší do umění nový typ „morálky“.<sup>13</sup> Trh Bourriaud vnímá jako specifickou formu mezilidských vztahů, které současné umění zkouší hodnotit a zpětně ovlivňovat – spoluutvářet. Předmětem zájmu současného umění jsou právě tyto (trhem) proměněné mezilidské vztahy a komunikace, resp. jejich nedostatek; Bourriaud proto současné umění označuje jako vztahovou estetiku („relational

<sup>10</sup> S růstem dostupnosti počítačů v 90. letech se kultura začala soustředit okolo DJingu, samplování a programování a tyto principy spojené zejména s hudbou, jsou platné i pro vizuální umění.

<sup>11</sup> Do umění přenesenou variantu přenosového modelu komunikace tak jakoby podle tohoto pojetí teprve s 90. lety nahradil rituálový model komunikace, kdy divák spoluvytváří dílo. Bez účasti diváka umělecké dílo nekomunikuje. V současné kultuře spočívá komunikace v protikladu „mezi nabídkou vysílatele a účastí příjemce“ (Bourriaud 2004, 32). „Povaha uměleckého díla je dána tím, jakým způsobem dílo projde kulturní krajinou. Vytváří se tak řetězení forem, znaků, obrazů.“

<sup>12</sup> „Art represents a space of dialogue of reality and fiction, story and comment.“ (Bourriaud 2004, 41).

<sup>13</sup> Toto zpochybnění autorství a autorských práv (v překladu Pavla Turka je uvedeno „zrušení vlastnictví forem“ a „narušení starého právního pojetí vlastnických práv“) označuje Bourriaud jako „komunismus forem“ (Bourriaud 2004, 27). Souvislosti takové proměny hledá na základě textu Guye Deborda z roku 1956, *Mode d'emploi du détournement*. Současná umělecká produkce ruší „logiku spektaklu“ a nahrazuje ho „žitou zkušeností“ (ibid., 24). „Umění uvádí do chodu formy, uvnitř kterých se odehrává náš každodenní život, rozrývá kulturní objekty, které máme ohodnotit (...)“ Jeho „smysl vzniká ze spolupráce.“ (ibid., 12)

Umění a kultura se tak vrací k širšímu pojetí pomů v antropologickém smyslu sdílených hodnot, norem a artefaktů.

aesthetics," Bourriaud 2002).<sup>14</sup> V důsledku procesů globalizace a technologizace trhů i vztahů jsou tyto stále abstraktnější. Účelem umění proto podle Bourriauda musí být materializovat a vizualizovat právě tyto mizející vztahy a neviditelné procesy (Bourriaud 2004, 24).

Postkonceptuální přístup je kritickým konceptem umění a zároveň „historicko-ontologickým rámcem produkce“<sup>15</sup> (Osborne 2013, 3, 51) a tedy i interpretace současného umění. V těchto souvislostech se zdá být denní tisk daleko lepší platformou pro porozumění uměleckého dílu, výstavě nebo umělcově práci – seznamuje totiž čtenáře s pro konkrétní práci možná irelevantním ale přesto určujícím rámcem místa, času a událostí, ať už je takový umělecko-publicistický text jakkoli plytký, neinformovaný a nekvalifikovaný. Groys to formuluje takto:

Texty o umění se v současnosti nachází v matoucím postavení, které se pohybuje od naprosté nezbytnosti až k dokonalé nepotřebnosti. Kromě toho, že se jejich přítomnost v umělecké sféře tak nějak samozřejmě předpokládá, víceméně není jasné, co od nich očekávat nebo požadovat. (...)

Paradoxní požadavek, podle nějž má text o umění zprostředkovat zároveň hodnocení umění ve jménu veřejnosti i kritiku společnosti ve jménu umění, vnesl do současného kritického diskursu zásadní rozpor. Umělecká kritika je dnes v mnoha ohledech vnímána spíše jako snaha překlenout nebo alespoň částečně zacelit mezeru, která mezi těmito dvěma rovinami (interpretace a hodnocení) v rámci kritiky narůstá (Groys 2008, 111, 112–113).<sup>16</sup>

V totalitním systému vzniká umění v rámci pravidel a zákonů daných státní nebo stranickou mocí. Groys proto umění v totalitě označuje za “nástroj politické propagandy”. Umění je součástí stabilizace a podpory systému a požadavky, které

---

<sup>14</sup> Vztahová estetika pojímá „mezilidské vztahy jako samostatný estetický objekt.“ (Bourriaud 2004, 25). Umělecké dílo má generovat „vztahy mezi lidmi nebo napomáhat vzniku určitého sociálního procesu.“ Bourriaud mluví o nové „kultuře užití“ („culture of use“), která je daleko závislejší na dialogu než předchozí umění a kultura, je totiž zároveň jejím zdrojem i zpětnou vazbou. „Smysl věcí je dán především jejich sociálním rámcem“ (Bourriaud 2004, 34). Techniky re-produkce a re-interpretace přirovnává ke směně kapitálu a zboží, které nahradily produkci (resp. spotřebu chápanou jako produkci) na níž odkazuje Marxistická teorie. (13) Nadprodukce je novým „kulturním ekosystémem“ (ibid., 39).

<sup>15</sup> „Post-conceptual art is not the name for a particular type of art so much as the historical-ontological condition for the production of contemporary art in general.“ (Osborne 2013, 3, 51).

<sup>16</sup> „Art commentary finds itself today in a confusing position, at once indispensable and superfluous. Other than its sheer material presence, one doesn't really know what to expect of it or desire from it. (...) The paradoxical task of judging art in the name of public while criticizing society in the name of art opens a deep rift within the discourse of contemporary criticism. And one can read today's critical discourse as an attempt to bridge, or at least conceal, this divide.“ (Groys 2008, 111, 112–113).

jsou na něj kladené, se v mnoha ohledech překrývají s atributy médií: musí být srozumitelné, dostupné masám a (v centrálním plánování) je také více či méně periodické. Tyto parametry do jisté míry splňuje i neoficiální – opoziční umění; vychází z nich, přestože se proti nim vymezuje. Nedá se vnímat jako “masové médium”, ale funkci komunikačního média paralelní kultury plní, je pro něj zásadní. Piotr Piotrowski zdůrazňuje, že přestože paralelní umění vznikalo z vnitřní potřeby a s vědomím, že nikdy nebude veřejně vystavováno a nemusí se proto jakkoli omezovat, nebylo toto umění ani antisociální ani uzavřené, naopak bylo přirozeně komunikující a tedy politické (Piotrowski 2012, 95).<sup>17</sup>

Pavlaína Morganová přesně vystihuje problematiku politické angažovanosti umění v totalitním systému, když jako klíčovou hodnotu paralelního umění uvádí morální hledisko. „Přestože jejich umění bylo na první pohled neangažované, nebylo možné si ho představit mimo ideologické souřadnice. Umění sice bylo děláno pro umění – z lásky k umění, z nemožnosti umění v takto těžké a pokroucené době nedělat – ale vždy bylo zatíženo tím, že nutně sehrávalo roli opozice vůči oficiálnímu umění. Dílo samo o sobě mohlo být neangažované, ale postoj umělce prostě musel být vzhledem k okolnostem politický“ (Morganová 2010, 65). Do devadesátých let 20. století je toto “politicky motivované umění produkováno mimo obvyklé podmínky uměleckého trhu” (Groys 2008, 5).<sup>18</sup>

Jak historik umění Piotr Piotrowski<sup>19</sup> dokládá na několika příkladech umění třicátých, padesátých a šedesátých let 20. století, stejně jako na mnoha současnějších, přijetí a hodnocení různých uměleckých přístupů (jako surrealismus, neokonstruktivismus nebo informel) se zásadním způsobem liší i napříč tak malým regionem, jako je

---

<sup>17</sup> Politické ve smyslu zaujetí a vztahu ke společnosti, nikoli ve smyslu aktivismu nebo angažovanosti. „By rejecting temptations that are generally associated with any form of power, they could feel completely liberated and free to create art without compromising themselves. Chalupický claims that the ‘spiritual’ quality of art, which has a local tradition in Czechoslovakia, has its source in such attitudes. The artist created exclusively according to an inner impulse. Because his works could not be shown within official venues, he did not feel any reason to restrain his imagination. But such work was neither hermetic nor antisocial. In certain ways it was just the opposite; it was communicative in nature and therefore inviting an exchange. It was therefore ‘political’, though in a different sense of that word. The Czech critic introduced here the Greek term *politikon* (that which relates to *politeia* or society), which associates the notion of politics with engaged citizenship, rather than political activism as such.“ (Piotrowski 2012, 95).

<sup>18</sup> „Politically motivated art (that) was produced outside the standard conditions of the art market.“ (Groys 2008, 5).

<sup>19</sup> Piotr Piotrowski (1952), polský profesor vyučující m.j. na Institute of Art History, Adam Mickiewicz University v Poznani, v Center for Curatorial Studies na Hebrew University in Jerusalem a Central European University v Budapešti. V letech 1994-2009 spolueditoval ročenku *Artium Quaestiones* (a v letech 2009-2010 řídil Národní museum ve Varšavě).



střední a východní Evropa. Náboženství, dějiny, politická situace a umělecká tradice ovlivňují někdy až absurdní rozdíly ve vnímání různých stylů, materiálů a témat charakteristických pro konkrétní výtvarné projevy (Piotrowski 2009).<sup>20</sup> Umění a kultura totiž (anebo možná navíc) kompenzovaly politickou praxi, jak se shoduje celá řada teoretiků a historiků umění a literatury (Halík in Švácha – Platovská 2005, 279; Janoušek 2007, 24; Piotrowski 2009, 106; v Čechách tomu tak bylo nejen v období socialistického Československa, ale už za Rakouska-Uherska). Podle Piotrowského je pravděpodobné, že právě kvůli této specifické dynamice došlo k jakési idealizaci kultury, která byla vnímána jako oblast odporu proti režimu a vyjádření sociálních a národnostních požadavků (Piotrowski 2009, 127).<sup>21</sup> V období normalizace už kultura v mnoha ohledech vyčerpala kritiku systému, i vznik alternativní nezávislé paralelní scény ale dělá z jakéhokoli díla vzniklého v této kultuře dílo politické (Piotrowski 2012, 94).<sup>22</sup>

V totalitním režimu je tedy veškeré umění politické, oficiální i paralelní. Nemůže nebýt politické, každé stanovisko je v rámci totality politicky angažované, obraz národních dějin stejně jako krajinomalba bez ohledu na vágnost tématu a techniku zpracování.

---

<sup>20</sup> V Polsku se překvapivě jako polooficiální prosadil nejen neoavantgardní konstruktivismus, ale také informel (přestože narozdíl od konstruktivismu nebyl vnímán jako přijatelný – Piotrowski 2009:117), který byl v Československu naprosto undergroundovým uměním. Propašoval se dokonce i mezi díla, která Polsko vystavovalo na přehlídce zemí Východního bloku v Moskvě! V Československu naopak zůstal až do změn v roce 1968 okrajovým uměním, jehož tvůrci se živili návrhy knižních přebalů a informelní, taštická nebo gestická díla vystavovali jen málo. Zajímavé je také vnímání surrealismu, jehož silná tradice v Československu i fakt, že Praha byla evropskými surrealisty vnímána jako rovnocenné centrum se svébytným vývojem, udržela jeho kontinuitu i na konci 40. let v nepřátelském prostředí stalinismu, přestože se stejně jako za války jednalo z pohledu vládnoucího režimu o zvrhlé umění. V Polsku naopak surrealismus vzhledem k erotickým námětům a práci s tématy i zobrazováním zapadl, protože se neslučoval s katolicismem země. Navíc se tu v západním prostředí neslučitelně vyhraněné směry prolínaly nejen v tvorbě jednotlivých umělců, ale i napříč tvorbou těchto jednotlivců jako fáze.

„This kind of avant-garde syncretism, marked by the free movement between tendencies considered antagonistic in the West, was very characteristic of East-Central European art.“ (Piotrowski 2009, 127).

<sup>21</sup> „It is likely that this dynamics connected to a certain idealization of culture, which was perceived as a field of resistance against the regime and expression of social and national aspirations.“ (Piotrowski 2009, 127).

<sup>22</sup> Piotrowski nevnímá hledání alternativního uplatnění a prostoru jako rezignaci.

„The closing of the public space by the Ideological State Apparatus to alternative and independent artistic culture in Czechoslovakia did not result in confrontations or critique of the system of power. Rather, it led to a search for autonomy outside the public sphere. While it may be difficult to see attaching tablets to trees in political terms, paradoxically, precisely because such actions were pushed out into a seemingly neutral space of nature, this autonomous and ‘innocent’ work attained political character.“ (Piotrowski 2012, 94–95)

Podle Groyse funguje umění v totalitním systému jako médium, protože je prostředkem proměny společnosti a naplňuje tak původní projekt avantgardy. Předtím, než je redukováno na onen „nástroj propagandy“, aspiruje na celkovou transformaci společnosti, přesně podle požadavků Frankfurtské školy nebo Bauhausu.<sup>23</sup> Alessandro Catalano vysvětluje, proč se následně od avantgardy, jejíž projekt podle Groyse naplňuje, totalitní umění odvrací, resp. ji zavrhuje. Avantgarda je totiž vzhledem k intelektuální náročnosti pro potřeby propagandy nepoužitelná. Groysova teze tak podle Catalana platí jen „z určitého úhlu pohledu. (...) Stalinské umění představuje naplnění jednoho z avantgardních snů ohledně funkce umění: přechod od zobrazování světa k jeho přeměně“ (Catalano 2008, 132).<sup>24</sup> Požadavky, podle kterých má umění vznikat a působit jsou sice obdobné, v důsledku ale fungují paradoxně.

Mimetickou povahou socialisticky realistické malby je iluze skutečnosti, resp. ideologicky motivované poselství jakožto jedno z mnoha poselství, které tento obraz tvoří. (...)

Spíše než skutečným „odrazem“ reality, je (umělecké) dílo hieroglyfickým textem, ikonou nebo novinářským komentářem, (...) jenž je čten diváky, kteří znají potřebné kódy, a vyhodnocován spíše na základě tohoto čtení, než jakýchkoli vizuálních nebo uměleckých parametrů (Groys 2011, 55–6).<sup>25</sup>

Charakteristický směr socialistický realismus se nevymezuje proti společnosti nebo trhu, je jejich integrální součástí.<sup>26</sup> Jeho funkce a smysl jsou stejné jako funkce a smysl médií: popisovat společnost, její současnost, minulost a budoucnost (respektive jejich vybrané části) na základě představ a požadavků propagandy.

<sup>23</sup> Slovy Slavoj Žižka, „totalitarismus je pokažený modernismus“ („totalitarianism is modernism gone wrong“), snažící se pochybnými postupy zalepit veškeré trhliny modernistického konceptu, které jsou zjevné, ať už chápeme totalitu jako nutný důsledek modernistického osvícení (jak to vnímá Groys) anebo jako hrozbu plynoucí právě z nenaplnění osvícenského potenciálu (Žižek 2007, 7).

<sup>24</sup> „Politický význam avantgardy, kterou kvůli její náročnosti nebylo možno využít jako nástroj politické propagandy, rychle klesl na minimum.“ (Catalano 2008, 210).

Navíc, jak dodává „přehodnocování pozic klasické avantgardy bylo v prvních poválečných letech společné celému evropskému umění“ (Catalano 2008, 227).

<sup>25</sup> „The mimetic nature of the socialist realist picture is a mere illusion or rather yet ideologically motivated message among the other messages making up the painting.“ (...)

„More than a true ‘reflection’ of any reality, the (art)work is a hieroglyphic text, an icon, or a prescriptive newspaper article. (...) It is read by spectators familiar with the appropriate codes and is evaluated on the basis of such a reading rather than on the virtue of its own visual properties.“ (Groys 2011, 55–6).

<sup>26</sup> Umění stojící nad systémem vs. „umění jako kultura ve smyslu vysoké kultury i antropologickém významu člověkem vytvořeného artefaktu. Žádné vně-kultury ve skutečnosti neexistuje.“ (Mirzoeff 1999, 23).

„(...) art is culture both in the sense of high culture and in the anthropological sense of human artifact. There is no outside to culture.“ (Mirzoeff 1999, 23).

Groys říká, že interpretace a hodnocení totalitního umění je založeno na jednoznačných pravidlech, a protiřečí si tak s dalšími teoretiky, jako jsou Rostislav Švácha nebo Piotr Piotrowski, kteří naopak reflektují velmi rozvolněné a nejednoznačné interpretace socialistického realismu a dalších uměleckých směrů, které byly v socialistickém Československu a dalších zemích východního bloku přijatelné.<sup>27</sup> Oficiální umění je samo o sobě komentářem, médiem. Umělecké dílo je redukováno na jeho společenský užitek. Slovník pojmů, jejichž prostřednictvím je toto umění interpretováno a hodnoceno, je ideologický newspeak.<sup>28</sup>

Groys zdůrazňuje, že transformace devadesátých let 20. století není změnou, která navrácí společnost do před-komunistického stavu, ale další přestavbou společnosti, tentokrát podle kapitalistického konceptu namísto komunistického. Z tohoto důvodu (a jako paralelu k Bourriaudovu pojmu post-produkce) používám pro období 90. let označení post-totalita. Stejně jako pojem postmoderna označuje umění, které není od moderny jednoznačně odděleno – oba směry existují paralelně, postmoderna je reakcí na modernu ale, přestože má být původně její antitezí a pokračovatelem, je už dnes vnímána jako závěrečná fáze moderny – obdobně je post-totalita spíše poslední fází totality. Miloslav Petrušek a Václav Havel používají pojem post-totalita pro fázi normalizace, tedy pozdní období komunismu<sup>29</sup> – tuto fázi vnímám jako zdroj post-totality transformační, kterou formovala. Podle Havla není post-totalitní společnost “netotalitní”, pouze zažívá jiný druh totality. V logice Groysova pojmosloví by se dala tato totalita 90. let označit jako totalita trhu.<sup>30</sup> Groys totiž říká:

---

<sup>27</sup> V socialistickém systému je umění v tak specifickém postavení a jsou na něj kladeny tak specifické požadavky, že je pro jakoukoli kritiku nedosažitelné – komentáři, kritici a teoretici umění totiž bez ohledu na to, jaká je úroveň jejich politického uvědomění, riskují užití pojmů či formulací, které budou vnímány jako neangažované nebo jinak nevhodné.

<sup>28</sup> Umělecké dílo bylo redukováno na společensky užitečný objekt.

Prostředkem upevnění tohoto systému byla důsledná centralizace kultury a politiky. Zároveň byl zrušen systém periferie a centra v tradičním smyslu a byl nahrazen modelem paralelní oficiální a neoficiální kultury.

V souvislosti s vytvořením symbolického systému, který měl nahradit původní, hrál významnou roli veřejný prostor, symbolika, významy i barvy. Všudypřítomná rudá synonymem uskutečněné revoluce a budování socialistického státu. Oslavy, hesla a plakáty se stávají „pozadím každodenního života. Ulice a nástěnky (...) se plní (...) slogany. (...) Velkým pomocníkem kolektivního budování socialismu je samozřejmě tisk,“ kterému je v tomto umění postaveno na roveň (Catalano 2008, 135).

<sup>29</sup> Havel poprvé pojem použil v eseji Moc bezmocných z roku 1978 (více Petrušek 2006, 314–316).

<sup>30</sup> „Market-totality.“

Diskurs a politiku kulturní různorodosti a rozdílnosti nelze nahlížet a správně interpretovat mimo rámec tržně řízené kulturní diverzifikace a diferenciaci, ke kterým dochází v posledních dekádách 20. století (Groys 2008, 151).<sup>31</sup>

Podle Groyse je hlavním zdrojem umění vytvořeného v post-komunistické Evropě právě trh a s ním spojené očekávání,<sup>32</sup> což paradoxně vede k hlavnímu zklamání 90. let, jak situaci označuje Anděla Horová – k uniformitě post-totalitního umění (Horová 2007, 875). Hlavním tématem umění devadesátých let je objekt, přesněji vztah objektu a těla nebo objektu a prostoru. Velká část produkce tohoto období jsou instalace a zdrojem děl jsou často buď identita a intimita nebo sociologická data (Srp 2007, 932, 945, 973). Tvorba vycházející z krize malby se postupně posouvá přes multimedia, objekty a instalace k fotografii a videoinstalacím, aby se následně vrátila ke klasické malbě (Srp 2005, 954).

Nejvýznamnější změnou umělecké produkce i provozu devadesátých let je pronikání umění do veřejného prostoru.<sup>33</sup> Příčinou této změny je transformace procesu tvorby i

---

<sup>31</sup> "The discourse and the politics of cultural diversity and difference cannot be seen and interpreted correctly without being related to the market-driven practice of cultural diversification and differentiation in the last decades of the twentieth century." (Groys 2008, 151).

<sup>32</sup> „Současné západní kulturní trhy, stejně jako kulturní studia, vyžadují, aby Rusové, Ukrajinci a další znovuobjevili, redefinovali a dali najevo svou domnělou kulturní identitu. Mají demonstrovat (...) specifičnost ruskosti nebo ukrajinskosti, které tyto postkomunistické subjekty nemají a mít nemohou, i kdyby takové kulturní identity skutečně někdy existovaly, byly by vymazány univerzalistickým sovětským společenským experimentem. (...) Tato postkomunistická honba za kulturní identitou, která se zdá být tak násilná, autentická a niterně poháněná, je ve skutečnosti hysterickou reakcí na požadavky mezinárodních kulturních trhů. Východoevropané chtějí dnes být tak nacionalističtí, tradiční a kulturně nezaměnitelní jako všichni ostatní, ale zatím nevědí, jak na to. Proto je jejich zjevný nacionalismus především reflexí a přizpůsobením se honbou za jinakostí, která je charakteristická pro kulturní vkus současného Západu. Ironií je, že toto přizpůsobení se požadavkům (pozn. resp. předpokladům) současného mezinárodního trhu a převažujícího kulturního vkusu, je v naprosté většině interpretováno Západním veřejným míněním jako 'znovuzrození' nacionalismu a 'návrat potlačovaného' jakožto doplňující důkaz potvrzující současnou víru v jinakost a různorodost.“ (Groys 2008, 156–157).

"This post-Communist quest for a cultural identity that seems to be so violent, authentic, and internally driven is, actually, a hysterical reaction to the requirements of international cultural markets. Eastern Europeans want now to be as nationalistic, as traditional, as culturally identifiable as all the others – but they still do not know how to do this. Therefore, their as.arent nationalism is primarily a reflection of and an accommodation to the quest for otherness that is characteristic of the cultural taste of the contemporary West. Ironically, this accommodation to the present international market requirements and dominating cultural taste is mostly interpreted by Western public opinion as a 'rebirth' of nationalism, a 'return of the repressed,' as additional proof corroborating the current belief in otherness and diversity." (Groys 2008, 156–157).

Slavoj Žižek vysvětluje, že "zvěčnění" osobních vztahů je vždy provázeno falešnou "personalizací" toho, co ve skutečnosti jsou objektivní společenské procesy (Žižek 2011, 183).

<sup>33</sup> Milena Slavická a Vlasta Čiháková-Noshiro mluví o "veřejné intimitě", Jiří a Jana Ševčíkovi o "rozptýlené koncentraci" (Horová 2005, 954).

výstavních mechanismů – jejím důsledkem je stav, kdy umělci oslovují svými díly širokou veřejnost namísto individuálních diváků.<sup>34</sup>

Dnešní umělci, činící si nárok na vstup do veřejného prostoru, pracují s mnohem méně utopickými a autoritářskými recepty, než jakých kdysi užívala umělecká avantgarda. Snaha těchto umělců (je), aby se jejich díla stala běžnou součástí každodenního života, aby oslovovala větší okruh lidí než elitní vrstvu galerijních návštěvníků, aby byla schopna vyjádřit se k základním životním problémům (...) (Horová 2008, 962).

Umění bylo sice ze zákona (4% z rozpočtu každé zakázky bylo v komunistickém Československu určeno vždy na umění) součástí veřejného prostoru i před rokem 1989, ale za zcela jiných podmínek a v jiných souvislostech. I z tohoto důvodu se zdá řadě teoretiků provázanost umění s trhem nevyhnutelná (Horová 2005, 875, viz 3. kapitola).

Ať už se tedy přikloníme k názoru, že české konceptuální umění začíná s novým milénium (Pospiszył 2008) anebo označíme “post”-produkci 90. let jako “post-konceptuální” (Jiří a Jana Ševčíkovi, Anděla Horová; Horová 2007, 954), specifičnost období a tvorby této dekády, v níž se prolínají pozůstatky totalitního režimu s očekáváními nově vznikajícího systému, je jednoznačná. A texty, které rozebírají umění tohoto období, tuto specifičnost ilustrují hned v několika rovinách. Dokládají potřebu sebe-reflexe a přehodnocení neoficiálního umění vzniklého před rokem 1989, které bylo dosud vykázáno na periferii. Snaha vyrovnat se s “paralelní” kulturou a docenit její význam ponechává daleko menší prostor soudobé zahraniční tvorbě a aktuální umělecké teorii, přestože kurátoři a teoretici jsou vnímáni jako klíčoví spoluvůdci umělecké scény 90. let.<sup>35</sup> Naopak denní tisk, který se snaží dohnat demokratický nebo tzv. Západní model, poskytuje soudobému umění více prostoru. Umělci se mezitím snaží vyrovnat s novým prostředím, fungováním a zdroji, včetně role, jakou ve vznikajícím systému hrají právě média.

Umění v tržně řízené společnosti potřebuje média. Rozhodně ne všechno, ale to umění, které se později stane referenčním uměním dané společnosti v dané době a situaci zcela určitě ano. Význam médií nevychází z potřeby medializace, daleko

<sup>34</sup> Anděla Horová říká, že umění „prověřuje svou přirozenou sociálnost“ (Horová 2005, 963).

<sup>35</sup> Více Horová 2005, 865–875.

důležitější je selekce a zprostředkování kontextu. Díla, která vznikají, lze interpretovat bez znalosti doby a společnosti, ve které byly vytvořeny, a i tak mohou mít nepopiratelnou hodnotu a mohou diváka oslovit. Jejich sdělení, smysl nebo podstata konceptu ale bez kontextu zůstávají nesrozumitelné. Umělecky kritické texty, které vznikají pro katalogy, specializovaná umělecká periodika a weby věnované výtvarnému umění, čtenáři zprostředkují velmi málo všeobecných informací o situaci, kterou dílo reflektuje. A přestože jsou jistě velmi cenné, pokud jde o soudobou interpretaci děl (tedy reflexi 90. let), mohou být relativně málo použitelné, pokud jde o interpretaci současnou (dvacet let poté). Stejně málo použitelné mohou být pro zprostředkování hodnoty a obsahu děl recenze publikované v denním tisku. Ty se ale nemohou vyhnout kontextu. Pokud jsou deníkové recenze výtvarného umění dobře archivovány, společenská, politická a kulturní situace, kterou hodnocená díla zpracovávají, je doslova rámuje.

### **3. Transformace společnosti, transformace umění**

#### **Historický rámec k asynchronnosti vývoje společnosti a umění. Výtvarné umění a výtvarná publicistika 80. let.**

Historie přítomnosti je vždy projekcí teprve budoucích dějin, je projekcí toho, co ještě není. Ale právě proto zde stojí proti sobě dějiny (například dějiny umění) a kritika (například umělecká), které vedou úporný zápas o to, kdo má právo na tu či onu událost, na ten či onen artefakt. (...) Přítomnost (...) je zahleděná do sebe, a pokud hodnotí, pokud provádí určitý výběr, neznamená to ještě, že si jasně uvědomuje svá kritéria, která se v této selekci hodnot implikují. Právě proto však nezbyvá než smířit se s tím, že i širší pohled na druhou polovinu dvacátého století nemůže poskytnout žádný jasný, jednoduchý či jakkoli přehledný obraz kultury a „vědění“ této doby. A to tím spíše, že tato desetiletí stojí ve znamení pluralismu, otevřených forem poznání a uvolňování hranic, včetně těch, které se ještě donedávna zdály být nepřekročitelné (Petříček 2007, 11).

Pro stav a podobu současné výtvarné kritiky je určující nejen období posledních dvaceti let, ale i vzhledem k charakteru samotného umění také období osmdesátých let 20. století, zejména jejich druhé poloviny. Umění a reflexe výtvarného umění devadesátých let jakoby stály kvůli politické a kulturní atmosféře hlavně první části dekády tak trochu mimo kontinuitu. Pokud jde o politické, společenské a ekonomické události, je samozřejmě provázanost vývoje jednoznačná, stejně jako vliv na umění i vztah k němu, jeho provoz, témata a hodnoty. Co se ale týče zájmu o výtvarné projevy a jejich zhodnocení, devadesátá léta intenzitou reflexe, množstvím i podobou periodik a dalších rychle vznikajících a zanikajících iniciativ a institucí spíše vybočují. Rok 1989 je sice pro aktuální stav zásadní, pro výtvarné umění i jeho reflexi je nicméně zejména v období devadesátých let stále určující předcházející období, které aktuální vazby umění na prostředí a hodnoty zpracovává, byť v novém kontextu.

Pokud jde o hodnocení osmdesátých let 20. století, je vzhledem k politicky dané situaci nemožné vycházet pouze ze samotných textů, mediální diskurs tohoto období neodpovídá skutečnému dění ve společnosti a na výtvarné scéně, naopak v téměř naprosté většině pouze dotváří nastavené politické a společenské uspořádání. Pokud jde o jeho výtvarně-kritickou část, je výpovědní hodnota bez zasazení do kontextu velmi omezená. Zatímco u současných textů je jistě zajímavější postupovat od konkrétních kritik k širším souvislostem, období let osmdesátých je vhodnější uchopit obráceně, přestože to samozřejmě přináší mnoho obecných formulací a převzatých tvrzení o dobových událostech, tvorbě i možnostech reflexe výtvarného

umění v tisku. Pro vytvoření rámce aktuální výtvarné publicistiky je podobné pátrání užitečné, přestože jeho překvapivost v situaci dvacet let poté není, vzhledem k intenzivní potřebě zhodnotit je a vymezit se vůči němu, nijak velká.

Cílem této kapitoly je poukázat na to, jak umění i jeho reflexe předběhly události konce r. 1989, a přiblížit charakter výtvarného umění druhé poloviny 80. let, instituce, které je (ne)zaštiťovaly, a podobu kulturních rubrik deníků a kulturních periodik – jejich výtvarných sekcí; a následně na příkladu hodnocení konkrétní výstavy ukázat, nakolik (ne)odpovídá mediální reflexe v dobových oficiálních periodických společenskému dění a dění na výtvarné scéně. Pozornost je věnována oficiálnímu tisku, především deníkům, protože časopisy určené umělcům a odborné veřejnosti byly (stejně jako samizdatová periodika i periodika vydávaná v exilu) určeny úzkému okruhu čtenářů.

První část textu přibližuje výtvarné umění 80. let a klíčové události, které měly na jeho podobu a vývoj vliv, druhá část rozebírá kulturní periodika a rubriky deníků té doby.<sup>36</sup> V poslední části jsou pak do kontextu uvedených informací zasazeny konkrétní výtvarně-kritické texty, tak aby práce přiblížila charakter textů o výtvarném umění v období, které bezprostředně předcházelo změnám dalšího desetiletí.

### **3.1. Výtvarné umění 80. let**

Do listopadu 1989 u nás existoval státní monopol na provozování a zajišťování činnosti výtvarného umění, včetně ideologického dohledu nad jeho infrastrukturou a výkonu cenzury. Hustá síť ideologicky jednotných a státem řízených kulturních institucí, v rozpětí od muzeí přes menší galerie, kulturní domy a střediska, ke knihovnám, památkovým objektům apod., pocházela z období budování „lidově demokratického“ státu v 50. letech. Prošla dílčí transformací v letech šedesátých a strukturální reorganizací v období normalizace let sedmdesátých. Vše bylo dotováno státem podle jednoduché zásady: kultura podporuje politiku strany a vlády. Jinak to kultura není (Čiháková-Noshiro 2009, 94).

---

<sup>36</sup> Vzhledem k frekvenci a charakteru textů i proto, že zvoleným tématem je charakteristika reflexe výtvarného umění a nikoli analýza kulturních (výtvarných) rubrik, nebyla použita metoda kvantitativní ani kvalitativní analýzy (už samotná volba proměnných by byla problematická a v mnohém zavádějící). Uvedené metody nebyly aplikovány ani na výběr článků, jejichž počet umožňuje podrobné srovnání i bez kvantifikujících parametrů a obsahový rozbor bez textuální analýzy.



### **i) Stav**

Překvapivé dění na výtvarné scéně i podobně překvapivé reakce v médiích, které vybočovaly z normalizační strnulosti, sice umožnil sled událostí druhé poloviny 80. let, celkově ale byla situace v Československu dosud omezena specifickým stavem společnosti v rovině politické i kulturní. Poslední třetina 80. let se od předcházející normalizace přesto liší.

Ještě na počátku osmdesátých let končily neoficiální výstavní aktivity obvykle zákazem<sup>37</sup> nebo policejním zásahem,<sup>38</sup> dařilo se ale také pořádat výstavy, které přilákaly pozornost veřejnosti.<sup>39</sup> Zároveň byly „na periferiích“ zakládány kluby a využívány prostory, které ostrážitosti oficiálních míst víceméně unikaly,<sup>40</sup> a v posledních letech dekády vstřícnější koncepce (dobově dramaturgie) postupně zpřístupnila i významnější výstavní prostory. Od roku 1984 navíc probíhaly konfrontační výstavy studentů uměleckých vysokých škol. Právě tento posun je řadou teoretiků považován za zlomový, pokud jde o charakter projevu českých výtvarných umělců.<sup>41</sup> Mladá generace výtvarníků a absolventi uměleckých škol se snažili poznat zakázaná díla svých předchůdců, nepracovali tedy v obvyklém provozu odmítnutí a vymezení se vůči předchozí generaci, ale naopak se s nimi intenzivně setkávali, navštěvovali jejich ateliéry, přestože jejich tvůrčí ambice byly odlišné a radikální. Starší generaci kritiků a teoretiků, aktivní už v šedesátých letech, doplnila mladá generace autorů, kteří přispívali svými názory zejména do samizdatových sborníků a

---

<sup>37</sup> Např. výstava *Prostor, architektura, výtvarné umění* - Ostrava 1983, katalog zlikvidován, o rok dříve byla expozice na výstavišti Černá louka zakázána ještě před zahájením.

<sup>38</sup> Např. *Setkání na tenisových dvorcích ve Stromovce, 1982*, uzavřeno po první hodině – „Záminku poskytly mírně groteskní fotografie severomoravských schůzujících venkovanů Jindřicha Štreita.“ více Francová (2005).

<sup>39</sup> Např. *Staroměstské a Malostranské dvorky, 1981 a 1983*, kurátor Jiří T. Kotalík. Malostranské dvorky byly také zakázány, protože ale rozebírání instalace trvalo poměrně dlouho, měla akce určitou „návštěvnost“.

Některé výstavy byly jednodenní plánovaně, jiné v důsledku rozehnaní. Největší kontrola byla v Praze, proto výtvarníci i další umělci a intelektuálové pořádali výjezdy, sympozia a „workshopy“ na venkově a v přírodě, výstavy se konaly v prostorách skladů nebo chodeb ústavů ČSAV (např. Netvořice '81, Malochov '81, Most 81/82, Chmelnice '83).

V tomto ohledu se společenská a politická situace paradoxně prolнула s tendencemi pronikajícími do soudobého umění v zahraničí – umění se v různých zemích z různých důvodů přesouvalo do přírody a také za hranicemi vznikal land-art, performance, akční umění nebo body-art. Umění přestalo nutně zanechávat hmotná díla, pracovalo se záznamem, zážitkem a neopakovatelností, s banalitou, každodenností a tělesností.

<sup>40</sup> „Atypičnost míst dosahovala v některých případech až nezamýšlené surreality a absurdity, v Brně se vystavovalo v Drogerii Zlevněné zboží, v Táboře v Muzeu husitského revolučního hnutí, v Rokycanech v protiatomovém krytu.“ (Francová, 2005, 19).

<sup>41</sup> Viz podkapitola *Scéna*.

periodik.<sup>42</sup> Samizdatové sborníky i neoficiální výstavy rozproudila i rostoucí aktivita výtvarných kritiků a teoretiků, kteří se v sedmdesátých letech odmlčeli.<sup>43</sup>

Společný přístup spojil starší generaci s mladou, a to jak výtvarníky, tak výtvarné teoretiky a kritiky. Přestože jejich ambice byly odlišné, společně hledali východiska a společně také vytvořili prohlášení k 4. sjezdu Svazu českých výtvarných umělců v roce 1987.<sup>44</sup> Na sjezdu pak hromadně protestovali proti způsobu fungování svazu a podmínkám práce výtvarných umělců i proti dosavadní výstavní praxi, která byla plně pod kontrolou svazu. Následně bylo založeno několik výtvarných skupin, které svůj vznik svazu pouze oznámily – Tvrdohlaví,<sup>45</sup> Volné uskupení 12/15, Nová skupina<sup>46</sup> ad., nikoli proto, že by čekaly schválení nebo respektovaly kulturní činitele, ale protože chtěly poukázat na nesmyslnost stávajícího uspořádání a nefunkčnost institucí. Následovali Zaostalí a Měkkohlaví (1988) a nárůst počtu výstav.<sup>47</sup> V roce 1989 se konala výstava českého současného umění v Esslingenu, výběr účastníků poprvé nepodléhal cenzurním zásahům svazu.<sup>48</sup>

## **ii) Struktura**

Od sedmdesátých let fungovaly svazové organizace, jejichž činnost měla nejprve vytvořit a následně podporovat oficiální scénu. V roce 1978 vznikl federální Svaz československých výtvarných umělců,<sup>49</sup> který měl koordinovat národní Svaz českých výtvarných umělců<sup>50</sup> a jeho slovenskou obdobu a také zahraniční aktivity. Paralelně se svazy fungoval ještě Český fond výtvarného umění, který původně spadl pod ministerstvo kultury, od osmdesátých let byl ale podřízen svazu a obsahem jeho činnosti byla produkční práce – organizace a technické zabezpečení výstav, případně sociální zabezpečení umělců. Svaz byl výběrovou organizací.<sup>51</sup> Umělci,

<sup>42</sup> Jiří Valoch, Igor Zhoř, Olga Malá, Ivona Raimonová, Ivan M. Jirous, Jan Rous, Vojtěch Lahoda, Mahulena Nešlehová, Petr Nedoma, Hana Rousová, Milena Slavická, Karel Srp ml., Rostislav Švácha, Alena Potůčková ad.

<sup>43</sup> Někteří z nich publikovali jen v zahraničí nebo pod cizími jmény, věnovali se překladatelské činnosti a připravovali neoficiální výstavy a texty vycházející vlastním nákladem. Více Bláhová – Jareš 2008, 73.

<sup>44</sup> Viz příloha

<sup>45</sup> Tvrdohlaví byli první z nich, vynálezci tohoto postupu, viz část Tvrdohlaví v závěru práce

<sup>46</sup> Intergenerační, zal. 1987, pořádali přednášky a diskuze teoretiků s umělci, zprostředkovávali si zahraniční dění v umění, architektuře apod.

<sup>47</sup> Mj. *Salon '88, Forum '88, Lubenec '88, Výstava „11“, Brněnská malba 1988.*

<sup>48</sup> Jiří David, Milan Knížák, Vladimír Kokolia, Stanislav Kolíbal, Karel Malich, Vladimír Skrepl, Zdeněk Sýkora, Stanislav Diviš, Zorka Ságlová, Jitka a Květa Válový ad.

<sup>49</sup> Předseda Josef Malejovský.

<sup>50</sup> Předsedou Karel Souček (od r. 1982), Jan Simota (od r. 1987).

<sup>51</sup> „(...) Která podporuje, prosazuje a rozvíjí kulturně politickou linii komunistické strany a státu mezi výtvarnými umělci, reprezentuje výtvarné umělce a rozvíjí partnerské vztahy s institucemi

kteří nebyli jeho členy, neměli možnost legálně vystavovat a žít se výtvarným uměním, což přispívalo k rozdělení oficiální a neoficiální kultury. Aktivitu Svazu a svazových umělců podporovala oficiální periodika, která poskytovala prostor právě svazovým prohlášením, výstavám a umělcům. Svaz měl zásadní nedostatek mladých členů, od konce 70. let se proto snažil uvolnit parametry a někteří nesvazoví umělci se mohli podílet na oficiálních zakázkách – tento stav sice výbor Svazu kritizoval, k posunu ale docházelo v průběhu osmdesátých let se vzrůstající intenzitou, zejména v souvislosti s politickými událostmi v Sovětském svazu. Řada výtvarníků, kteří nebyli politicky angažováni, pracovala také v rámci státního podniku Dílo, což bylo kritizováno na sjezdu Svazu v roce 1982. Za obdobné uvolnění byla na schůzi Ústředního výboru Svazu kritizována Národní galerie, vedená Jiřím Kotalíkem, protože čím dál častěji zařazovala do sbírek „oficiálně nepřijatelné umění“.<sup>52</sup> Nákup těchto děl (pracovně označených jako expresivní realismus, obvykle sociálně-kritického rázu anebo neutrálních námětů krajinomalby apod.<sup>53</sup>) se Kotalíkovi podařilo prosadit, protože produkce politicky přijatelných děl neodpovídala ani rozsahem ani kvalitou.

Struktura galerií a muzeí vcházela z administrativního členění republiky. Krajské galerie a muzea nebyly hlídány tak ostražitě jako výstavní prostory v hlavním městě nebo Brně, zajímavější výstavy proto až na pár výjimek probíhaly v malých oblastních galeriích,<sup>54</sup> do kterých také mohli proniknout kurátoři, jejichž „dramaturgické“ pojetí nebylo v ideálním souladu s oficiálními požadavky.<sup>55</sup> Na konci 80. let ale vedle malých galerií a výstavních prostor chodeb výzkumných ústavů,<sup>56</sup> kam se kontroverznější přehlídky po období normalizace obvykle uchylovaly, proběhla řada výstav v kulturních centrech na okraji metropolí<sup>57</sup> a v roce 1988 pronikli mladí umělci i do Lidového domu a následně i do galerie Václava Špály i do

---

v socialistických zemích a zajišťuje klid a podmínky pro tvůrčí práci.“ Citace z Vládního nařízení ČSR z 5. prosince 1969, sb. zákonů č. 159/1969, podle Petiškové 2007, 455.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Michael Rittstein, Jiří Anderle, František Ronovský, Ivan Ouhel ad.

<sup>54</sup> Dům kultury Orlová, Galerie Klatovy, Galerie v Roudnici nad Labem, Galerie Hluboká apod.

<sup>55</sup> „V situaci, kdy v rámci oficiálního fungování galerijních institucí zcela chyběl článek privátních galerií a galeristů, přibližujících vlastní programy, se mapa galerijního děné jevila jako disproportionální a pokřivená. Nepřehlednost situace podporovala také existence a v řadě případů prorůstání konceptů oficiálního umění, polooficiální sféry a výtvarné tvorby cíleně vybočující mimo veřejný oficiální kontext.“ (Ott in Císař, 2002, 284).

<sup>56</sup> Zejm. Ústav Makromolekulární chemie ČVUT v Praze.

<sup>57</sup> Kulturní dům Opatov, Chmelnice ad. v Praze, Galerie Na bidýlku v Brně, Galerie Pod podloubím v Olomouci ad.

hlavních výstavních prostor jako Galerie hlavního města Prahy, Galerie moderního umění Hradce Králové, Státní galerie ve Zlíně apod.

V 80. letech vedle postmoderny<sup>58</sup> a neoexpresionismu<sup>59</sup>, v českém výtvarném umění vznikla fenomenologická větev, která pracovala zejména s vizuálním jazykem<sup>60</sup> a jazykovými hrami<sup>61</sup> (Vaňous 2009, 24). Rostl význam prostorové tvorby a také fotografie.<sup>62</sup> Design zabředl do koloběhu výroby státních podniků, které až na pár výrobků určených pro export design víceméně ignorovaly. Lépe na tom díky vývozu bylo sklo a porcelán. V první polovině 80. let byla také realizována řada monumentálních projektů sídlišť, budov institucí i celých průmyslových měst, v Praze se dokončovaly trasy metra a jejich vestibuly. Díky oněm čtyřem procentům vyhrazeným v rámci každé veřejné zakázky na umění, existovala pro oficiálně přijatelné umělce dobrá možnost výdělků. Designéři a výtvarníci i teoretici umění byli zaměstnáváni v továrnách na výrobu designových produktů (skla, porcelánu, nábytku) i ve všech oblastech výroby lehkého průmyslu. Zatímco výtvarníci vytvářeli návrhy inovací a nových tvarových i funkčních řešení, které byly ve výrobě zohledněny v naprostém minimu případů, teoretici působili obvykle ve střediscích dokumentace nebo v podnikových časopisech.<sup>63</sup>

### **iii) Scéna**

Podle Ludvíka Hlaváčka se u nás postmoderní přístup začal prosazovat po roce 1984 (Hlaváček 2007, 715). Jiří a Jana Ševčíkovi publikovali v roce 1988 v časopise *Umění a Řemesla* text *Umění 80. let*, kde charakterizovali postmoderní umění a jeho projevy v Československu (Ševčík – Ševčíková 1988). Na rozpory v charakteristikách postmoderního umění během 80. let u nás upozornil kromě dalších také Josef Ledvina ve svém příspěvku na konferenci Východ-Západ, která proběhla na VŠUP na konci listopadu (27. až 28. listopadu 2012).

---

<sup>58</sup> Vladimír Kokolia (radikální subjektivita), Václav Stratil.

<sup>59</sup> Okouzlení historickými odkazy a dekadencí - Petr Nikl, Jaroslav Róna.

<sup>60</sup> Jiří David, Michal Gabriel, Jiří Kovanda, František Skála, Tomáš Císařovský.

<sup>61</sup> Tvrdohlaví Jiří David, Stanislav Diviš, Petr Nikl nebo Jan Merta.

<sup>62</sup> Dokumentární, inscenovaná, manipulovaná, konceptuální.

<sup>63</sup> „Pohodlná orientace hospodářství na nenáročné, převážně východní trhy, měla za následek snižování kvality produktů. Ekonomickým ukazatelem bylo množství vyvezeného zboží, ne jakost, což samozřejmě ovlivňovalo už tak špatnou situaci výroby určené na domácí trh. Přesto byly v rámci průmyslového designu uskutečněny některé pozitivní kroky, opět však důrazněji popsány, než v praxi realizované.“ (Lískovcová 2009).

Ledvina si inkoherencí všiml už v Loučení s modernismem manželů Ševčíkových z r. 1985. Dalšími navzájem spornými výklady tehdy přispěli ale i Josef Kroutvor, Jan Kříž nebo Egon Bondy. Ledvina shledal, že definicí tohoto pojmu s tolika konfliktními vymezeními se zdá být právě spor samotný než jeho syntéza (Klička 2012).

Témata překročení výlučnosti,<sup>64</sup> subjektivismus, projevy globalizace a skepse vycházely z odlišných podmínek, ale víceméně odpovídaly postmoderně světové, přestože se u nás projeví se značným zpožděním. Jejich charakter do značné míry určovalo politické prostředí, které na rozdíl od ostatních zemí Východního bloku neprodělávalo až do samého konce 80. let postupné uvolňování. Akce v přírodě i neexpresionistické projevy počátku 80. let považuje Hlaváček za předzvěst postmoderny (kontextualitou, sociální rovinou děl i jejich pronikáním do veřejného prostoru), teprve rok 1984 a rokycanskou výstavu Možnosti dotyku chápe jako zlomový. Druhá polovina 80. let i následující období let devadesátých bylo podle něj „překotné“ a „křečovitě“ ne v důsledku snahy „dohnat“ Západ, ale kvůli „dobovým estetickým, kulturním, sociálním i politickým podmínkám“ (Hlaváček 2007, 715).

Vymezení vůči avantgardě, posun k masovému vkusu a sebeironie postmoderny se prolнула s mizením ostré hranice oddělující oficiální a neoficiální umění, umění intelektuální a masové. Charakterizovat postmodernu je možné jednak v rovině jejích intelektuálních zdrojů (překonání distance vysokého a masového, lokálního a globálního, transcendentálního a každodenního), jednak v rovině jejích konkrétních projevů – možností zpracování těchto podnětů, které vytváří nepřehledný, ale přesto poměrně ucelený výraz. Výtvarné projevy poloviny osmdesátých let pracují s koncepty, díla jsou výpovědí – ta už se ale nevztahuje k systému, spočívá v osobním prožitku, vztahu k umění a jeho možnostem.<sup>65</sup> Pokud jde o oficiální umění období 80. let, označuje Tereza Petišková jeho vývoj za nepřírozený, protože jako „uměle prosazovaný návrat“<sup>66</sup> k umění padesátých let ignorovalo zásadní vývoj období let šedesátých a nemožnost jednotného výrazu. Náměty i výtvarné prostředky se pohybovaly od modernizujících lyrických figurací, zátiší a krajin až k realistickým

---

<sup>64</sup> Jiří David.

<sup>65</sup> Jiří Příbáň charakterizuje posun k subjektivitě slovy: „Pružinou umělecké tvorby (...) nebyl politický étos, ale mnohem víc pocity obecného studu, vzteku, nebo dokonce hnusu.“ (Příbáň 2010, 34).

„Sémantické hry s historickými tématy a symboly, rehabilitace archetypálních projevů, divoká obrazotvornost i nestydaté propojování banality a duchovních kýčů s rozmanitými formami vědění a poznání, to vše českou postmodernu od počátku spojovalo s evropským a světovým uměním. (...) Nikdy zde (...) nešlo jen o prázdnou hru s kýčem, jakou se postmoderna mnohdy vyznačovala v západní Evropě nebo Spojených státech.“ (ibid.)

<sup>66</sup> Petišková 2007, 447.

nebo impresionismem inspirovaným schematickým malbám a plastikám s ideologickými náměty. Tato díla a díla socialistického realismu se předváděla na velkých přehlídkách pořádaných obvykle Svazem výtvarných umělců a Národní galerií.<sup>67</sup> Teprve v druhé polovině 80. let došlo ke změnám zakonzervovaného stavu v praxi i teorii – největší aktivitu v tomto ohledu projeví studenti a absolventi uměleckých škol, kteří pořádali zmíněné konfrontační přehlídky v průběhu celých 80. let<sup>68</sup> a na samém konci dekády se prosadili i ve veřejnosti přístupnějších prostorech. Dva typy tvorby charakterizují dva typy reflexe. Režimním umělcům, zakázkám a přehlídkám je poskytnut prostor ve vydávaných publikacích, kulturních periodících a denním tisku; výtvarné projevy neoficiálních umělců hodnotí neoficiální periodika a sborníky, resp. kritici, kteří ale postupně pronikají i do oficiálních médií. Otázkou pouze zůstává, nakolik byl duální systém tvorby i jejího hodnocení svébytnou situací danou politickým děním a nakolik je podobná distance přijatého a progresivního, mainstreamu a alternativy vzorcem umění, který funguje nejen v politicky určených podmínkách.<sup>69</sup>

### 3.2. Výtvarná publicistika 80. let

#### *i) Rámec*

Proměna vztahu mezi oficiální a neoficiální (nejen výtvarnou) scénou a souvislost se společenským upořádáním a politickým vývojem je samozřejmě znatelná i z aktuálního dění v médiích, přestože až na výjimky spíše než ze samotného charakteru textů vyplývá z celkové koncepce a fungování médií v průběhu osmdesátých let.

Pokud jde o vliv na média – strukturu moci a odpovědnosti za mediální obsahy v Československu 80. let, systém vydávání, výši nákladů i oblíbenost periodik, nabízejí srovnání jednotlivých dekád Jakub Končelík, Pavel Večeřa a Petr Orság.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> z počátku 80. let jsou to například výstavy Umění jako svědectví dějin (1981) a Boje a zápasy (1982) a výroční přehlídky jako Výtvarní umělci životu a míru k 35. výročí Vítězného února (1983), Vyznání životu a míru k 40. výročí osvobození (1984) apod.

<sup>68</sup> Jednotlivé akce, díla i jejich autory popisuje Alena Pomajzlová. Rozebírá také díla a hodnocení 1. výstavy Tvrdohlavých z r. 1987. (Pomejzlová, 2010, 26).

<sup>69</sup> Alena Pomejzlová popisuje umění konce 80. let a jeho hodnocení takto: „Nejde jen o nové formy, ale o celý odlišný přístup k tvorbě a k její prezentaci. Na tuto proměnu nelze použít ani čistě společenskopolitická hlediska, ani si vystačit s pouhou floskulí přebírání světových uměleckých trendů (...).“ (Pomejzlová 2010, 10).

<sup>70</sup> V tabulkách Dějin českých médií 20. století (Končelík – Večeřa – Orság 2010, 250-252).

Řízení médií spadalo do kompetence ideologického tajemníka ÚV KSČ. Novináři museli být členy redakce, případně registrováni v Československém svazu novinářů ČSSN. V platnosti byl tiskový zákon č. 81/1966 Sb., novelizován v roce 1980 a 1988. Následnou cenzuru (a také určitou formu autocenzury médií plynoucí ze způsobu obsazování redakcí) zajišťoval Federální úřad pro tisk a informace (FÚTI, hlavní cenzurní instituce od r. 1981 – jeho předsedou byl Zdeněk Čermák), který analyzoval mediální obsahy (ibid.) a do roku 1988 také Český úřad pro tisk a informace a Slovenský úřad pro tisk a informace, které fungovaly už od roku 1969. Nejen v cenzurních úřadech, ale také na pozicích šéfredaktorů a jejich zástupců i v čele významných kulturních institucí byli kádrově prověřeni pracovníci, kteří zajišťovali jejich fungování v souladu se směrnicemi strany. Periodický tisk vydávaly politické strany, společenské organizace a státní orgány. Celkově vycházelo osmnáct deníků (v nákladu přes 1,2 mld. kusů ročně) a 755 dalších periodik v podstatně nižším, asi půlmilionovém ročním nákladu. Výjimečné postavení a čtenost měl nedostatkový společenský týdeník pro mladé čtenáře *Mladý svět*, který věnoval prostor i skutečně nejen deklamovaně populárním tématům.

Koncem 80. let došlo podle Martiny Řehořové (Řehořová 2009) ke zpestření obsahu médií a k zvýšení zájmu o ně, celkový charakter sdělovacích prostředků se ale nijak nezměnil a až do převratu v roce 1989 zůstala média především nástrojem propagandy KSČ. Také spektrum periodického tisku zůstalo v průběhu 80. let téměř bez změn. Nová periodika až na výjimky nevznikala, protože nevznikaly nové legální politické strany nebo společenské organizace, které by v souladu s tiskovým zákonem směly vydávat vlastní tisk.

### **3.3. Výtvarná periodika**

Z uvedených periodik se tématům výtvarného umění věnovaly v kulturních rubrikách téměř všechny uvedené deníky, společenské časopisy preferovaly hudbu, film a televizní produkci, případně literaturu. Výtvarné umění bylo zmíněno jen ojediněle, také proto, že mu oficiálně byly vyhrazeny specializované časopisy. Svaz českých výtvarných umělců vydával odborně zaměřenou *Výtvarnou kulturu* (s dvouměsíční periodicitou, od r. 1977 do r. 1990), kterou vedl Dušan Konečný.<sup>71</sup> Kromě textů věnovaných oficiálnímu umění a umění 50. let ve *Výtvarné kultuře* vycházely statě o

---

<sup>71</sup> Nahradila periodika, jejichž činnost byla zastavena v roce 1970 (zejm. *Výtvarné umění* a *Výtvarná práce*).

umění 50. let, medailony členů Svazu výtvarného umění, informace o dění ve svazu a výzvy ke spolupráci. Od roku 1985 tu začaly postupně vycházet i texty o avantgardě a dalších dříve neakceptovatelných tématech, jako aktuální západoevropské a americké umění.

Svaz vydával také *Umění a řemesla* (vycházela už od r. 1956, vydávalo je čtvrtletně sdružení Umění a řemesla). Přerušeno nebylo ani vydávání odborného periodika Ústavu dějin umění Akademie věd *Umění* (vychází od r. 1953). V roce 1988 k nim přibyl čtrnáctideník Svazu výtvarných umělců *Ateliér* – vedle hodnocení aktuálních výstav a dění na výtvarné scéně fungoval zejména jako informační servis. Pokud jde o vnímání výtvarného umění a jeho reflexe, jejich význam a roli pro tehdejší společnost, je důležitý hlavně prostor, který byl výstavám a umělcům věnován v denním tisku a kulturních časopisech, protože odborná a výtvarnému umění vyhrazená periodika byly určena především členům Svazu a Fondu výtvarných umělců,<sup>72</sup> čemuž odpovídala výše nákladu i čtenost.

#### ***i) Kulturní časopisy***

Kromě uvedených výtvarných časopisů dostávalo výtvarné umění prostor také v kulturních časopisech, přestože i v nich byla převážná většina příspěvků věnována literatuře, divadlu a hudbě.

Oficiálním kulturním týdeníkem Komunistické strany byla *Tvorba* (s podtitulem Týdeník pro politiku, vědu a kulturu do r. 1987 a Týdeník pro literaturu, politiku, kulturu a umění v roce 1988-1989), která začala vycházet už v roce 1969 a vycházela až do r. 1991. Přispívala k formování oficiální výtvarné scény a ideologického zázemí svazu. Tady vycházely teoretické statě, jejichž účelem bylo formovat výtvarný projev normalizované kultury nebo obhájit socialistický realismus. Obsah *Tvorby* byl jednoznačně v souladu s oficiální politickou linií. K pravidelnému obsahu proto patřily mj. projevy představitelů ÚV KSČ, které se vztahovaly ke kultuře. Dostatek prostoru byl věnován užitému umění (stejně jako na stránkách dalších periodik i ve výstavních prostorech), protože bylo blíže běžnému životu mas. Politickou část kulturně-politického týdeníku tvořila politika a propaganda, zahraniční politika, hospodářství, vědecký výzkum a ekologie. S *Tvorbou* spolupracovala celá řada spisovatelů, historiků a teoretiků (dost často pod pseudonymy). Texty o výtvarném umění zde kromě Dušana Konečného, Luboše Hlaváčka nebo Ladislava

---

<sup>72</sup> SČVU a FVU.



Štolla – tedy pro-oficiálních autorů publikovali Jiří T. Kotalík, Pavel Ondračka, Milan Vašíček ad. Na konci 80. let podle Bohuslava Dokoupila uveřejňovala *Tvorba* „více polemických a diskusních příspěvků a reportáží na ožehavá společenská témata (...) a poskytla prostor některým autorům „šedé zóny“ (...), v zásadních věcech byla ovšem nadále konformní s názory vedení KSČ.“ (Dokoupil 2002). Spíš než počet textů k výtvarnému umění vzrostlo množství fotografií a ilustrací a ideologická témata příloh vystřídalala kultura a historie.

Výtvarné umění bylo zmiňováno také v literárních časopisech jako *Literární měsíčník* (vycházel od r. 1972) nebo *Světová literatura* (1956–1996), kam o výtvarném umění a estetice psali Luboš Hlaváček, Miroslav Míčko, Jiří Padrta, Ludmila Vachtová a Václav Zikmund. Jinak přinášela *Světová literatura* výběr z překladů zahraniční literatury. Kromě textů tištěných na pokračování tu vycházely také scénáře her a filmů, literárně-kritické stati a eseje, portréty, přehledové studie a recenze. Výtvarné umění mělo celkem významný prostor a stejně tak i ilustrace. Celkově se v období 80. let zásadně lišila *Světová literatura* od přednormalizačního obsahu, přestože některé z textů publikované v 80. letech byly „kontroverzní“ a prostor dostala také řada překladatelů, mezi mnoha dalšími také např. Jiřina Hauková (partnerka Jindřicha Chalupeckého), Bohumila Grögerová a Josef Hiršal.

*Literární měsíčník* byl orgánem Svazu českých spisovatelů. Výběr textů, které otiskoval, odpovídal normalizaci literatury (pracovní tematika, oslavné příspěvky k výročím, sjezdům a jubileím) v souladu se stanovenými cíli časopisu, kterými byly „obnova socialistického charakteru literární tvorby“ a „rozvíjení odkazu meziválečné marxistické kritiky“ (Dokoupil 2002). Vycházely tu příspěvky o Z. Nejedlém, S. K. Neumannovi, negativní hodnocení literatury a kritiky 60. let apod.<sup>73</sup> Soustavnou pozornost věnoval *Literární měsíčník* tolerovanému domácímu výtvarnému umění a fotografii (stati Luboše Hlaváčka, Dušana Konečného, Václava Jíru).

Vedle oficiálních časopisů vycházely i zmíněné neoficiální ediční řady a kultuře věnovaná samizdatová periodika, jimiž se podrobně zabývá řada diplomových prací a zejména kapitoly publikace editora Josefa Alana *Alternativní kultura*.<sup>74</sup> Od roku 1979 začal nepravidelně vycházet neoficiální kulturní časopis *Vokno*, kde bylo

<sup>73</sup> Na konci 80. let podle Blahoslava Dokoupila přispívali do *Literárního měsíčníku* autoři, „jejichž představy o smyslu a povaze literatury byly často dosti odlišné od redakčních“. Jiří Holý, Pavel Janoušek, Alice Jedličková, Lubomír Machala, Vladimír Piša, Ivo Pospíšil, Jaromír Slomek.

<sup>74</sup> Např. Tomáš Vrba, *Nezávislé písemnictví a svobodné myšlení v letech 1970-1989* nebo Marie Klimešová, *České výtvarné umění druhé poloviny 20. století, Alternativa a underground, umění a společnost* (Alan 2001, 286–7; Herčík 2005; Mandys 1997).

výtvarné scéně věnováno poměrně málo pozornosti. Od roku 1981 vycházel také měsíčník *Obsah*, který „vznikl v souvislosti se samizdatovou knižní Edicí Petlice“ (Bláhová – Jareš 2008, 85). Také v Jazzové sekci vycházely sborníky edice *Situace* věnované současným neoficiálním výtvarným umělcům, v řadě *Jazzpetit* vycházely studie Jindřicha Chalupického a dalších. Pravidelně byl v letech 1985–1988 vydáván i sborník *Někdo Něco*,<sup>75</sup> řízený Ludvíkem Hlaváčkem, nepravidelné bylo vydávání monografických sborníků editovaných Jiřím Šetlíkem a vzpomínkových sborníků *In memoriam*.<sup>76</sup> Na konci 80. let vzniklo třináct svazků samizdatové *Revolver Revue*, kam o výtvarném umění psal např. Ivan M. Jirous.<sup>77</sup> Dalším samizdatovým periodikem zaměřeným na kulturu byl *Fragment*, který vycházel od roku 1987 a o rok později se sloučil s kulturním magazínem *K* (*Fragment K*). V roce 1988 začaly vycházet *Lidové noviny*, do kterých psali „opozičně smýšlející autoři z disentu, exilu i tzv. šedé zóny“.<sup>78</sup>

I v oficiálním tisku se prosadili někteří mladší autoři<sup>79</sup> a poměrně široký prostor dostala i stanoviska, události a výstavy, kterým dříve pozornost záměrně věnována nebyla. I když oficiální směrnice, cenzura i funkcionáři fungovali podle zaběhnutých pravidel, docházelo ve společnosti i v kultuře k postupnému uvolňování, přestože změny zatím nebyly nijak dramatické. I ve svazovém tisku byly v poslední třetině 80. let běžně zveřejňovány informace o aktuálním západním umění.

## **ii) Kulturní rubriky v denním tisku**

<sup>75</sup> V tomto sborníku vyšla také první informace o vzniku skupiny Tvrdohlaví.

Zpráva o založení umělecké skupiny "Tvrdohlaví" (*Někdo něco* 11, 1988, 37).

Příspěvateli sborníku: Karel Srp, Lenka Bydžovská, Vojtěch Lahoda, Michal Bregant, Pavla Pěčinková, Josef Hlaváček ad.

<sup>76</sup> Kol. autorů: Josef Hlaváček, Čestmír Kafka, Jiří Šetlík, František Šmejkal, Jaromír Zemina, Hugo Demartini.

<sup>77</sup> „Koncem sedmdesátých let se v okruzích české AK (pozn. alternativní kultury) objevily požadavky odmítnout sebeoslavné stylizace a podrobit i nezávislou tvorbu přísným měřítkům. Kritika byla povinna dát na srozuměnou, že nestačí sama „alternativnost“: důležitá je kultura jako jasně deklarovaná snaha o osobně ručenou výpověď. ČAK projevila schopnost sebereflexe. Neoficiální časopisy a literatura, nezávislé umění a myšlení předkládaly vedle dokumentace a předběžné analýzy stavu celé země i popis nekonformní části společnosti. Umělecká a literární tvorba měla své teoretiky a kritiky (Jindřich Chalupický, Petr Rezek, Jiří Šetlík, Václav Černý, Jiří Pechar, Josef Vohryzek), v roce 1981 začal čtvrtletně vycházet *Kritický sborník*, širší souvislosti zaznamenávaly nezávislé sociologické a historické práce. Poněkud jiná situace panovala v hudebním a literárním undergroundu, k jehož obrazu patřila sebeidealizace, patos a budování legend, jakož i určitý amatérismus projevu: v tomto prostředí roli kritické sebereflexe suplovala značná dávka sebeironie.“ (Vrba 2006).

<sup>78</sup> „Jejich vydávání a ohlas byly neklamnou předzvěstí nastupujících zásadních politických a kulturních změn.“ (Bláhová – Jareš 2008, 88).

<sup>79</sup> V médiích působí dodnes (viz recenze výstavy Tvrdohlavých).

Počet deníků byl po celá osmdesátá léta stejný a struktura vydávání odpovídala administrativnímu členění státu.<sup>80</sup> Deníky vycházely šestkrát týdně kromě neděle, měly 6 až 8 stran, cena byla stanovena jednotně 50 haléřů, 1 Kčs za rozšířené vydání, tištěny byly černobíle nebo s jednou doplňkovou barvou, kvalita papíru i tisku byla velmi nízká. Grafická stránka jednotlivých deníků se příliš nelišila – rozdíly byly spíš v zaměření listů, v jednotlivých rubrikách, inzerci a servisu (programy kin, TV, divadel apod.) Do sekce kultury a umění spadaly vedle témat aktuálního dění v literatuře, divadle, filmu a hudbě nebo výtvarném umění také televizní a rozhlasová produkce, připomínání jubileí a výročí, mnoho „aktualit“ se týkalo výstav starého umění nebo klasických děl vážné hudby, opakovaných vydání titulů apod., a informování o úspěchu českého umění v zahraničí. Články o zahraničním umění se omezovaly zejména na sousední země a východní blok, hlavně Sovětský svaz. Významnou roli hrála v kulturní sekci lidová tvořivost a zájmová umělecká činnost, kam spadala i organizovaná rekreace, volnočasové aktivity pro děti a mládež a výzdoba sídlišť.<sup>81</sup>

Podle Kateřiny Bláhové a Michala Jareše byla autonomnější pouze kulturní rubrika *Lidové demokracie*, mladší generace literárních kritiků se v druhé polovině 80. let prosadila ve *Svobodném slovu* a *Zemědělských novinách*, které se podle nich záměrně snažily vyhnout jazyku referentských textů a „ideologických kliše“ (Bláhová – Jareš 2008, 75).

V *Rudém právu*, orgánu Ústředního výboru komunistické strany Československa, převažovalo zpravodajství a formát zprávy. *Rudé právo* poskytovalo kultuře prostor pravidelně, byl ale poměrně malý. Drželo se navíc velmi přísně ideové linie.<sup>82</sup> V kulturní rubrice vycházely v 80. letech obvykle dva středně dlouhé texty, převážně zprávy, někdy recenze. Další prostor dostalo umění a kultura ještě v rubrice Světem kultury, do které byly zařazovány krátké zprávy o dění v zahraničí i doma. Kromě připomínek výročí a informací o vycestování nebo přicestování umělců, věnovalo *Rudé právo* pozornost výstavám předmoderního umění (resp. klasické hudby a literatury), soudobého umění se týkaly zejména texty o sovětském umění nebo

---

<sup>80</sup> Vycházely deníky ústřední (vydávány politickými stranami a organizacemi Národní fronty – KSČ, ČSS, ČSL, SSM, ROH, ČSTV), krajské, okresní a městské.

<sup>81</sup> Viz příloha, Hodnocení FÚTI.

<sup>82</sup> Obdobně ideově vyhraněný byl kultuře vyhrazený časopis *Tvorba*.

režimních umělcích.<sup>83</sup> Redakční texty byly označovány zkratkou nebo vůbec, příspěvky recenzentů byly podepsány. Z deníků se v *Rudém právu* objevovalo nejvíce fotografií. V pondělním zkráceném vydání kultury patřila stručnější Kulturní mozaika. V ostatních denících v pondělí kultura chyběla úplně.<sup>84</sup>

Kulturní rubrika *Zemědělských novin*, deníku ministerstva zemědělství a výživy ČSR obvykle obsahovala dva delší články, např. o činnosti vydavatelství, výběr z televizního programu, text o uměleckém řemeslu apod., příp. krátká Kulturní zrnka s informacemi o výstavách. V nepravidelné rubrice Světem kultury seznamovaly ZN se zahraničním uměním a kulturou. Obsah kulturních sdělení byl velmi pestrý, výtvarné umění ale mělo více prostoru pouze v sobotním vydání (rubrika Z výstavních síní). Většina textů byla označena zkratkou.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Deník *Rudé právo* intenzivně prezentoval sovětské umění. Informace o kulturně politickém dění dalších zemí se omezovaly na „drobné zpravodajství a informativní články“, stejně jako texty o mezinárodních akcích s účastí ČSSR nebo o vystoupení českých umělců v zahraničí – frekvence těchto článků byla ale v *Rudém právu* velká a právě podobný obsah zabíral největší prostor v rubrikách věnovaných kultuře. Se spokojeným hodnocením kritických textů: „Bohatě byla zastoupena literární a umělecká kritika a recenzní činnost,“ se souhlasit nedá. (Hodnocení 1986, 10).

<sup>84</sup> Kulturní rubriky deníku *Rudé právo* podle hodnocení úrovně kulturně umělecké publicistiky a zpravodajství v denním tisku FÚTI představovaly „problémové otázky v souladu s požadavky na současnou uměleckou tvorbu“ a oceněna byla v hodnocení nejen práce redaktorů, ale také literárních, divadelních a hudebních kritiků. O výtvarných kritikách se hodnocení nezmiňuje, což koresponduje s reálným prostorem věnovaným výtvarnému umění v kulturní sekci. Podle FÚTI byla výtvarnému umění v *Rudém právu* věnovaná vysoká pozornost, což je závěr, který rozhodně nelze potvrdit. RP podle hodnocení psalo „o tvorbě našich malířů, ilustrátorů, sochařů, grafiků, a to zpravidla u příležitosti jejich výstav.“ Výtvarná publicistika *Rudého práva* ale rozhodně nebyla, jak se píše v závěru hodnocení „jako celek žurnalisticky fundovaná, bohatá a čtenářsky přitažlivá.“ (Hodnocení 1986, 7–9).

<sup>85</sup> Podle hodnocení FÚTI „deník ministerstva zemědělství a výživy ČSR systematicky mapoval kulturní dění, ale neaspiroval na hlubší rozbor.“ Stejně tak „zaměření kulturní rubriky odpovídalo specifice listu,“ s čímž lze v mnoha ohledech souhlasit, přesto se ale hlavně na konci 80. let v ZN objevovaly také recenze výtvarného umění, které se tématy i charakterem textu vybočovaly<sup>85</sup> - což odpovídá další části hodnocení, kde se píše: „(Zemědělské noviny) přinesly však i řadu propagandisticky nedomyšlených nebo i pochybných příspěvků. Spolu se SvS a LD patřily (...) v oblasti kulturně politické publicistiky k nejzávadovějším listům.“ – To hodnocení dále upřesňuje „silně subjektivistickým a neodborným“ charakterem příspěvků.

Pokud jde o koncepci, tak *Zemědělské noviny* (podobně jako ostatní deníky) podle porovnaných materiálů i podle hodnocení FÚTI postupovaly při výběru témat podle vzorce: recenze a zprávy o domácí tvorbě, tvorbě sovětské a tvorbě socialistické a „teoretické příspěvky k úkolům a úrovni umělecké kritiky“ nezařazovaly. Potvrdit lze i tvrzení, že „publicistika se většinou zajímala o rozhlasovou, televizní a filmovou tvorbu a kulturně výchovnou a osvětovou činnost“ a že „větší prostor věnovaly ZN (...) zájmové umělecké činnosti“, když „popularizovaly na konkrétních příkladech sdružené kluby pracujících a jejich činnost, zejména v rámci využívání volného času obyvatel venkova“ (nejčastěji reportáže a rozhovory), dostatek prostoru dostaly také rozhovory s umělci, zejména s herci, které ale měly podle hodnocení příliš „popularizační charakter“. Zahraničnímu umění se věnovaly jen minimálně. (Hodnocení 1986, 18–19).

Deník revolučního odborového hnutí *Práce* rubriku Z výstavních síní zařazoval jen občas, sobotní příloha deníku obsahovala rubriky Ze světa umění a Kultura kolem nás, kde byl věnován prostor i výtvarnému umění.<sup>86</sup>

Deník *Svobodné slovo* (List československé strany socialistické – Nositel řádu práce) nerozlišoval jednotlivé sekce, články o tématech kultury se na stránkách střídaly se zpravodajstvím ze světa, aktualitami atd. I díky tomu ale dostala „kultura“ ve srovnání s většinou deníků více prostoru – kulturními tématy přitom byly převážně informace o výročích, sjezdech, plnění závazků, nabádání k přihlášení do kroužků umělecké lidové tvořivosti, zamyšlení umělce nebo kulturního pracovníka apod. Texty byly podepsány pouze značkami. Sobotní vydání bylo rozšířené o přílohu Slovo na sobotu, kde se objevovalo i výtvarné umění. Přesto občas zařadilo *Svobodné slovo* překvapivé informace o aktuální přehlídce, například o Documentě v Kasselu v roce 1987.<sup>87</sup>

*Lidová demokracie* (Orgán čs. Strany lidové – nositel řádu práce) otiskovala v porovnání s ostatními deníky výrazně delší texty, ať už ve zpravodajství nebo kultuře. Obsah nebyl členěn do vyhrazených sekcí, ale řazení témat bylo obdobné jako v ostatních denících. Vzhledem k volnějšímu rozvržení prostoru pro jednotlivá témata zabírala kultura v *Lidové demokracii* více prostoru než ve všech ostatních denících. Texty byly obvykle opatřeny jen zkratkou nebo byly uvedeny bez jména. Texty o výtvarném umění psal do *Lidové demokracie* mezi jinými i František Dvořák. Obsazení redakce<sup>88</sup> i vizuální podoba deníku byly velmi stabilní. Lidová demokracie byla podle Martiny Řehořové oblíbená pro „vlažný přístup k propagandě“ (Řehořová

---

<sup>86</sup> Hodnocení FÚTI vyjádřilo spokojenost nad dostatkem prostoru věnovaného rozhovorům se zasloužilými umělci a „představování jednotlivých kulturních zařízení ROH“. Recenze byly podle hodnocení zařazovány „leckdy nahodile“ a hodnocení neneslo znaky umělecké kritiky, s čímž nezbývá než naprosto souhlasit. Snaha o kritické hodnocení převažovala při rozebírání televizní a rozhlasové dramatické tvorby (tedy oblíbených normalizačních seriálů), výtvarnému umění se ale úspěšně vyhýbala. (Hodnocení 1986, 12–13).

<sup>87</sup> V hodnocení FÚTI je *Svobodné slovo* rozebíráno zároveň s deníkem *Lidová demokracie* jako „ústřední deníky nekomunistických politických stran“, které podle FÚTI vykazují řadu společných rysů (jako např. „nedůslednost při prosazování kulturní politiky socialistického státu“, s. 18). Nespokojeně se zpráva vyjadřuje o absenci teoretických materiálů ke kulturní politice, neřešení kultury „v souladu s celospolečenskými potřebami“ (s. 16) a minimální podporu zájmové umělecké činnosti. Podle hodnocení se „recenze SvS ve zvýšené míře zacílily k literatuře, filmu, divadelní a televizní dramatu a k vážné hudbě,“ – výtvarné umění, architektura nebo řemeslo byly skutečně zařazovány méně často, stejně jako v dalších denících. Jako problematické bylo vnímáno zařazování příspěvků o západní produkci (s. 17). (Hodnocení 1986, 19).

<sup>88</sup> Vydavatelem Česká strana lidová, šéfredaktorem byl v průběhu celých 80. let Stanislav Toms, zástupcem šéfredaktora nejprve Jan David Petr Rampír, redakce sídlila na Karlově náměstí.

2009, 59), (což potvrzuje negativní hodnocení FÚTI) a ceněna (čtenáři, nikoli FÚTI) byla právě kulturní rubrika.<sup>89</sup>

Také v *Mladé frontě*, deníku ÚV SSM, nebyla na počátku 80. let jasně vymezena sekce kultury, k rozdělení do tematických částí došlo až v polovině osmdesátých let. Celkově byla Mladá fronta, nedostatkový podpultový deník,<sup>90</sup> zaměřena na politické zpravodajství a ekonomiku, složitější zpravodajské texty střídala lehčí témata. Velkou část kulturních témat naplňovala soudobá hudba, což bylo téma nejoblíbenější. Aktuální ale byla i témata výtvarného umění. Články k umění a kultuře byly podepsány. Do kulturní rubriky psal např. Andrej Halada, o filmu mj. Jiří Tvrzník. Vedle redakčních textů tu byla také rubrika Můj názor, ve které informovali o filmech, knihách i výstavách čtenáři.<sup>91</sup>

### 3.4. Reflexe 2. výstavy skupiny Tvrdohlaví

*Je potřeba:*

*Zrušení modly výtvarna*

*Odbourat myšlenky absolutní pravdy v zobrazovaném*

*Zrušit elitářství v zájmu nejširší komunikace*

*Nalézt prvotní impuls vedoucí k sebevyjádření*

*Nechápat narativnost jako literární opisnost, ale jako obsahové výpovědi co do významu (...)*

---

<sup>89</sup> FÚTI se vyjadřuje o nedostatečném zařazování rozhovorů, kterých bylo v Lidové demokracii opravdu v porovnání s ostatními deníky málo (u těch zařazených hodnotí negativně nedostatečné zdůraznění společenské angažovanosti umělce). Pokud jde o kritické texty LD, „nedostatkem recenzí, a to i v pohledu na soudobou tvorbu, bylo potlačení aspektu stranickosti, ideovosti a lidovosti. Výjimkou byla pouze fundovaná hodnocení výtvarného umění, která byla i přes vysokou odbornost přehledná a srozumitelná (F. Dvořák).“<sup>89</sup> Součástí hodnocení je i formulace „obsahová skladba a pojetí publicistiky nezohledňovaly zájmy a potřeby mladé generace a měly negativní vliv na její hodnotovou orientaci“, která se ale u nekomunistických deníků objevuje pokaždé, stejně jako zmínka o nedostatku teoretických textů k tématu poslání umělecké kritiky. (Hodnocení 1986, 10).

<sup>90</sup> Zájem převyšoval stanovený náklad.

<sup>91</sup> Zprávou FÚTI byla kulturní publicistika *Mladé fronty* hodnocena kladně. Oceněna byla pestrost žánrů a kompenzace malého prostoru pro kulturu běžných vydání ve víkendové příloze, příspěvky o konferencích svazů a strany – „při těchto příležitostech dávala promyšleně hlas umělcům, generačně blízkým čtenářům *Mladé fronty*, v jejichž osobních vyznáních se organicky prolínala odpovědnost umělecká i občanská.“ Negativně hodnotilo FÚTI „podbíživost a zjednodušování“ ke kterým některé články z oblasti kultury sklouzávaly ve snaze o udržení zájmu čtenářů, dále recenze televizní dramatiky, nedostatek teoretických materiálů a zveřejňování „básnických pokusů mladých, které nepřesáhly rámec adolescentních říkadel a jejichž neúnosně nízká úroveň neopodstatňovala zveřejnění v ústředním deníku.“ Navíc často docházelo také k „laciné popularizaci mladých čs. i zahraničních umělců, převážně z řad členů rockových skupin a zpěváků pop-music.“ Jakákoli podobná kritika v souvislosti s výtvarným uměním možná nebyla, protože výtvarné umění prostor dostalo v 80. letech v MF jen ojediněle. (Hodnocení 1986, 5–6).

*Hledat smysl svých nejvnitřnějších světů, bez následných moralizací a tyto síly pak prezentovat bez spekulace s tzv. 'profesionálním' estetickým cítěním (...)*

*Staré příběhy naplnit novou magií (...)*

*Jen maximální otevření sebe sama setře nánosy estetických norem*

*Individuální tajemství neztožňovat s objektivním traumatem*

*Toto odstranění lži a strachu z vlastního nasazení, z vlastní citové, nejosobnější vlohy umožňuje schopnost „čisté“ komunikace (...)*

*UVědomění si, že není rozdíl mezi jednotlivými kategoriemi umění, je jen možnost nalézt výraz a ten nese v tomto světě forem adekvátní symbol*

*Praha, listopad 1985 (David 2008, 189).*

Smyslem této podkapitoly a obdobné podkapitoly pro období 90. let je na konkrétním příkladu ukázat změny a vývoj v oblasti výtvarné tvorby, resp. její reflexe. Skupina Tvrdohlaví, která vznikla v druhé polovině 80. let a v průběhu let devadesátých se z mladého progresivního uskupení postupně vyvinula v uznávaný hlavní proud, je v mnoha ohledech charakteristická pro zkoumané období. Hodnocení výstav této skupiny dobře dokládá tezi o „dlouhých“ devadesátých letech – tedy jejich předznamenání ještě před rokem 1989. Různorodý postmoderní projev umělců, kteří do skupiny patří, pokrývá důležitou část spektra soudobé produkce. Tvrdohlaví umělci dosud samostatně tvoří, jsou mezi nimi nejvýraznější výtvarníci této generace jako Jiří David, Petr Nikl nebo František Skála. Většinu z nich není třeba představovat i díky množství aktivit, které přesahují výtvarnou tvorbu: Jiří David (profesor na AVU 1995-2002 a VŠUP od r. 2004, autor světově uznávaných cyklů manipulovaných fotografií nebo neonového srdce nad Pražským hradem), Petr Nikl (ilustrace knih nejen pro děti, hudební těleso Lakomé Barky, výstavy Hnízda her v Rudolfinu 2000 nebo Play v Mánesu 2010), František Skála (BKS, MTO Universal, Tros Sketos), Jaroslav Róna (např. pomník Franze Kafky, Tros Sketos), Čestmír Suška, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Stefan Milkov. Jejich projev je velmi pestrý, pokrývá sochu, fotografii, malbu i grafiku a Tvrdohlaví tak tvoří téměř dokonalou vizuální definici postmoderny. Tvrdohlavým byla od počátku věnována pozornost širší veřejnosti, recenze vyšly nejen ve výtvarných časopisech ale i v denním tisku. Pozornost stimulovala zmíněná pestrost tvorby jednotlivých členů ale určitě také další aktivity s výstavami spojené. Rozšířili pojetí výtvarné prezentace a po delším období

normalizačního „klidu“ zapojili do výstavní přehlídky ironii a performance v rovině výtvarné i divadelní.

### ***j) Tvrdohlaví 1987–1989***

Se skupinou Tvrdohlaví souvisí několik změn konce 80. let. Byla první skupinou založenou od konce 60. let mimo SČSVU, což je s odstupem času vnímáno jako předznamenání politických a společenských událostí, které následovaly. Tvrdohlaví překročili distanci undergroundu a oficiálního umění nejen na úrovni institucionální ale také intelektuální. Ludvík Hlaváček přímo označuje založení skupiny Tvrdohlaví v roce 1987 jako doklad nového slohu 80. let a nový pohled na sociální roli umělce (Hlaváček 2007, 749). Souvislosti vzniku skupiny, jejích výstav a jejich reflexe jsou proto ideální pro zprostředkování kontextu dění konce 80. let a ukázání událostí předcházejících proměně po roce 1989.

Název skupiny odkazující k avantgardní skupině Tvrdošijní<sup>92</sup> i místo jejího založení (ve Slovanském salónku pražského Obecního domu) podle Hlaváčka „nepostrádaly ironický tón, nicméně zároveň šlo o věc velmi vážnou“ (Hlaváček 2007, 750). Oznámení o založení skupiny odeslali Tvrdohlaví úřadům, protože se nechtěli spokojit s paralelním modelem kultury. Takový záměr se dá dávat do souvislosti s politickými událostmi glasnosti i s postmoderním přístupem. Namísto manifestu a programu se spokojili Tvrdohlaví s oznámením, protože platnost prohlášení, tvrzení i programů byla na konci 80. let zpochybněna v českém prostředí stejně tak jako na Západě, přestože impulsy byly odlišné. Hlaváček mluví o „pokusu převálcovat degenerované držitele politické moci vitalitou mladé kreativity“, který vyšel (Hlaváček 2007, 750).<sup>93</sup>

První výstava Tvrdohlavých byla první povolenou akcí, která byla uspořádána mimo Svaz (Olič 1999, 17). Jako oficiálně uznaná a dokonce oceněná skupina – v roce 1988 zvítězili v soutěži *Mladého světa* „Bílá vrána“ – byli pak Tvrdohlaví kritizováni kvůli „bratření“ s režimem.<sup>94</sup> Možnost proniknout na oficiální scénu ale podle Hlaváčka souvisí daleko spíše s rostoucí otevřeností médií i institucí a slábnutím

<sup>92</sup> Jiří Olič v katalogu skupiny z roku 1999 zdůrazňuje, že se reference týkala zejména demokratické tradice, svobodné a tvůrčí atmosféry, které avantgardu umožnily. (Olič 1999, 13).

<sup>93</sup> „Díky Jiřímu Halíkovi, který tehdy pracoval jako úředník odboru školství a kultury Obvodního národního výboru v Praze 9, tak byla 22. prosince 1987 zahájena první oficiálně povolená výstava prosazená mimo komunistický svaz výtvarných umělců.“ (Hlaváček 2007, 750).

V červnu 1989 následovala výstava v Havířově a poté druhé pražské vystoupení Tvrdohlavých.

<sup>94</sup> Překročení rozdělení rolí oficiální a neoficiální kultury řeší například kritika manželů Ševčíkových, která k druhé výstavě vyšla v časopise *Ateliér* (Ševčíkovi 1989, 19).



politické kontroly. Ta se dá potvrdit množstvím recenzí, které k výstavám Tvrdohlavých (v roce 1987 ale zejména v roce 1989) vycházely napříč soustavou socialistických periodik – téměř ve všech denících, ve svazových výtvarných časopisech *Tvorba*, *Ateliér* a *Čs. architekt*, a které navíc doplnily i recenze v samizdatu.<sup>95</sup> Druhá pražská výstava navíc nebyla jen přehlídkou výtvarného umění, součástí bylo vystoupení v pasáži, instalace ve výlohách a velká doprovodná akce v kavárně Slavie, kde poprvé pro veřejnost vystoupila skupina MTO Universal. Tajemnost archetypů a mýtů a nesourodou směs ironie a poetiky se Tvrdohlaví nebáli zlehčit. Atmosféra se změnila. Dřív než doba.

Dokladem jsou i recenze výstavy, které vyšly v denících určených široké veřejnosti, „masám čtenářů“. Jejich srovnání by mělo naznačit, nakolik se dění na výtvarné scéně a ve společnosti promítlo do tak specifické oblasti, jakou byly texty o umění a kultuře, jejichž charakter byl naznačen už v obecnějším úvodu ke kulturním rubrikám periodik.

## **ii) Recenze výstavy**

Zlehčování, o kterém v souvislosti s přístupem Tvrdohlavých – a Čechů obecně – mluví Jiří Olič (ale také např. Ševčíkovi), je skutečně významným znakem skupiny. Ať už jde o zlehčení fungování dvojí kultury a rozbití jednoznačnosti jejich rozlišení v souvislosti se založením skupiny nebo třeba o reakci na reflexi první výstavy v *Rudém právu*, která byla vnímána jako negativní (v souladu s vnímáním stranického deníku). Je tedy zřejmé pozadí interpretace článku,<sup>96</sup> který je sice k některým paralelám a projevům odmítavý, podporuje ale myšlenku zakládání skupin<sup>97</sup> a navíc tvrdí, že si výstava své publikum najde a že důležitý je také ohlas

---

<sup>95</sup> *Lidové noviny*, *Vokno*.

„Nová sociální role, které se Tvrdohlaví chopili, znamená hlubokou změnu sociálního názoru několik let před sametovou revolucí. Jako důsledek této změny lze dokonce pochopit i reality revoluce samotné. Na rozdíl od starších generací disidentů, kterým akutní útlak silné komunistické moci na jedné straně a vžitá existenciální ideologie na straně druhé vymezily politický úkol morální obrody v ideologické oblasti, mladá generace se spokojila s úkolem vyplývajícím z reality přítomného dne: pojmenovat zlo, určit nepřítel a mobilizovat síly k jeho svržení.“ (Hlaváček 2007, 750).

Vůči Tvrdohlavým a možným odkazům k avantgardě se na konci roku 1989 vymezila další skupina Pondělí, která se hlásila k postmoderně a odkazu konceptuálního umění 70. let.

<sup>96</sup> Jiří Olič označuje tón textu a především otázku v nadpisu jako „stupidní“. (Olič 1999, 17).

<sup>97</sup> Vnímáné jako oprávněné reakce mladých výtvarníků ale bez jakéhokoli náznaku zmínění nebo dokonce hodnocení stávající komplikované situace zakládání skupin, aktivita, která má stejně jako mýtus - další výrazný rys umění Tvrdohlavých – překonat izolovanost umění i jednotlivých umělců. viz kritika Jaroslava Holečka (Holeček 1988).

odborné veřejnosti. Na „polemickou“ otázku výtvarného recenzenta Petra Kováče,<sup>98</sup> nabádající čtenáře k ohlasům, „Nabízejí Tvrdohlaví východisko?“ byla jedinou odpovědí recitace Tvrdohlavých při zahájení druhé výstavy, která proběhla v červnu v Havířově, na jejíž závěr zaznělo: „Nabízejí Tvrdohlaví Východisko nebo Západisko?“.

K výstavě Tvrdohlaví II. se v *Rudém právu* vyjádřil místo Petera Kováče, který napsal delší kritiku pro čtrnáctideník *Ateliér*, Petr Vilhelm.<sup>99</sup> V recenzi řeší „sebeironii“,<sup>100</sup> otázku „národního sebevědomí“ i posun výtvarníků od recese k odpovědnosti, tedy jejich „pokrok“, který podle něj spočívá v přehodnocení „prvotních a v lecčems i nahodile přijatých zdrojů impulsů“ a „propracování vlastní estetiky, při prvním vystoupení ještě neuvědomělé“. Obojí Vilhelm vidí v posunu pozornosti z mytologické bezčasovosti k aktuální české realitě. Zdůrazňuje tak „poctivou“ výtvarnickou práci, zrání mladých výtvarníků a sympatičnost i uměleckou hodnotu jejich počínání i za cenu, že některá díla a záměry umělců dezinterpretuje, těžko odhadnout jestli vědomě.

Tematicky i výtvarně byla možná díla vystavená na druhé pražské výstavě razantnější a konkrétnější, odpovídala tak ale prostředí a námětovým rámcům jednotlivých umělců (a navíc trochu opožděně i světovým postmoderním tendencím) ve velmi podobném duchu. Zaznamenatele posuny byly přibližně následující: Jiří David se „posunul“ od abstraktnější a neurčitější působících znaků a symbolů<sup>101</sup> k národním (obrys republiky) a větší nebo spíše zřejmější ironii. Výrazně odlišný byl charakter děl a způsob práce Stanislava Diviše, který namísto barevných totemových znaků a jako ilustrace působících akrylů vystavil lyricky působící díla v tlumených barvách, kombinující kresbu pohlednic s malbou vykrývající zbytek plátna (koncept je jiný, význam také, ale dynamika vykrývání plochy malbou je stejná). Barevnost a významovost se zjemnila i u Zdeňka Lhotského, který od abstraktnější metafyzické geometrie objemů a hieroglyfů přešel k lyrice s náznakem symbolismu. Surrealistický a poetický zůstal Petr Nikl, který si držel projev symbolických vyprávění. Specifický jazyk a poetiku zachovaly i objekty Františka Skály, tématicky ale odkazovaly možná

<sup>98</sup> Peter Kováč (1955) vystudoval dějiny umění na FF UK. Psal recenze pro *Rudé právo* a kritické a teoretické texty pro časopisy *Ateliér*, *Tvorba* ad., vydal řadu knih o středověkém a renesančním umění, v současnosti pracuje jako umělecký kritik pro deník *Právo*.

<sup>99</sup> Petr Vilhelm vystudoval dějiny umění a estetiku na Filozofické fakultě UK. Je publicista, přispíval do *Rudého práva*, časopisu *Tvorba*, v současnosti se zabývá otázkami postsekularismu a jeho kulturními aspekty a připravuje publikaci k tomuto tématu.

<sup>100</sup> Uvozovkami označená slova převzata z textu (Vilhelm 1989, 5).

<sup>101</sup> Podle Ševčíkových „fingují obsah“ (Ševčíkovi 1989, 3).

více k domovu a „národnímu“ obdivu ke krajině, přátelství a soběstačnosti při vytváření vlastních kulís a dekorací. Způsob práce s hmotou Michala Gabriela se zjednodušil do masivních kompaktnějších tvarů, na první pohled byla zřejmá změna témat, „posun“ od vzdálenějších, starověkých a mytických ke znakům současnosti (i národním) a náboženským symbolům. Tématy odpovídala i práce Stefana Milkova, zpracování materiálu bylo ale „primitivnější“ a na rozdíl od Gabriela jakoby zpracovávalo pohanské archetypy i když symboly byly shodně biblické. Biblické motivy a budovatelskou estetiku propojil v expresionistických malbách Jaroslav Róna. Čestmír Suška zachoval více rovin projevu, monumentálnější jednoduchost tvarů některých plastik doplnil monumentálními náměty hrbolatých kreseb a soch. (Vilhelm 1989, 5).

Nejvýmluvnější je ale pro charakterizování situace samotné množství textů, které v denním tisku o výstavě vyšly. Recenzi *Rudého práva* následovaly kritiky *Zemědělských novin* (Jaroslav Vanča),<sup>102</sup> *Mladé fronty* (Petr Volf)<sup>103</sup> a *Svobodného slova* (Jiří Hůla).<sup>104</sup> Zároveň se rozvinula i diskuze ve výtvarném čtrnáctideníku *Ateliér* (Radan Wagner, Jana a Jiří Ševčíkovi,<sup>105</sup> Peter Kováč, viz bibliografie), prostor dostali Tvrdohlaví vedle výtvarných periodik (v *Ateliéru* a ve *Výtvarné kultuře*) i v kulturním časopise *Tvorba* a nejoblíbenějším společenském magazínu *Mladý svět*. Jaroslav Vanča zmiňuje mimo jiné přesun z galerií na okraji Prahy do samého centra a navíc do velmi „vděčného výstavního prostoru“ (Vanča 1989) a na rozdíl od Vilhelma jednoznačně už v úvodu říká, že Tvrdohlavým „jde pořád o totéž“, že je jejich projev „generační“ a „spjatý se světovým vývojem“. Mluví o postmoderním přístupu, „poetice znevážení“, s mýty a symboly je podle něj nakládáno jako s materiálem, který každý z umělců zpracovává jinak. Jeho interpretace děl i práce

---

<sup>102</sup> Jaroslav Vanča (1958) je výtvarný kritik, publicista, dramaturg a scénárista. V současnosti působí na katedře scénaristiky a dramaturgie FAMU a v redakční radě periodika *Umění a řemesla*. V 80. letech pracoval v nakladatelství Albatros, Městské knihovně a Filmových studiích Barrandov, umělecké publicistice se věnoval zejména v letech devadesátých (*Zemědělské noviny*, týdeník *PRO*, *Občanský deník*, *Práce*, *Prostor*, *Denní Telegraph* ad.).

<sup>103</sup> Petr Volf (1965), absolvent fakulty žurnalistiky UK v Praze, byl v letech 1987-90 redaktorem *Mladé fronty*, v 90. letech vedl kulturní rubriku *MF Dnes*, byl editorem *Playboye*, řadu let pracoval jako výtvarný redaktor časopisu *Reflex*, dnes píše do přílohy Víkend *Hospodářských novin*. Napsal několik knih rozhovorů s výtvarnými umělci i dalších z prostředí výtvarného umění. Je členem umělecké a vědecké rady Fakulty architektury Technické univerzity v Liberci.

<sup>104</sup> Jiří Hůla (1944) je výtvarník, grafik, teoretik výtvarného umění a publicista, spoluzakladatel archivu v Kostelci nad Černými lesy (předcházelo v r. 1983 také otevření Galerie H) a informačního systému abART.

<sup>105</sup> Hodnotí umění Tvrdohlavých jako vyhybavé k realitě dvojí kultury i k tématům, která zneklidňují.

výtvarníků je kritická (ve smyslu hodnotící), dostatek prostoru věnuje také jejich přiblížení čtenářům. Celkově výstavu hodnotí jako „zážitek sezóny“.

Důležitá byla recenze, která vyšla v *Mladé frontě*, nejoblíbenějším a proto nedostatkovém deníku, který ale z aktuálního umění věnoval pozornost hlavně hudbě. Petr Volf ponechal dost prostoru (více než polovinu článku) upoutání čtenáře a představení skupiny a jejích dosavadních aktivit. Galerii hodnotí jako „exkluzivní“ a přesun z periferie do centra jako „symbolický“, výstavu jako dotaženou, vykazující „všechny atributy kvality“ (Volf 1989, 4), jednotliví umělci ani jejich díla ale kriticky rozebrána nejsou, jedná se spíš o rozepsanější soupis. Celkově je tak článek spíš glosou nebo pozváním než recenzentským nebo dokonce kritickým textem. Důležité je také, že díkce Petra Kováče v textu pro *Ateliér* (Kováč 1989) se nijak neliší od jeho článků pro *Rudé právo*.

Nejzajímavější je text Jiřího Hůly pro *Svobodné slovo*, který vyšel až po skončení výstavy. Rekapituluje aktivity Tvrdohlavých a reflektuje i ohlasy v tisku. Na rozdíl od ostatních zmíněných recenzentů deníků i přes naznačení sympatií ke skupině píše, že výstava „nic nového nepřinesla“, a vystavené práce „hodnotí“ jako „hezké, kompozičně i barevně příjemné, libé“ (tak bezobsažné, podivně kladné vyjádření se zdá být v duchu výstavy spíš ironické až urážlivé). Zbytek textu je popis děl, který není příliš trefný, ve snaze charakterizovat autory a přiblížit jejich díla je ale pečlivý. Tvrdohlaví si podle něj „cílevědomě budují uměleckou i lidskou legendu, nezaměnitelnou tvář“ a navzdory této snaze začínají připomínat tvorbu starší generace výtvarníků, takže podle Hůly působí „jako kdyby v jejich umění nebyla nebezpečná místa a neprošlapané cestičky, na které vstupujeme poprvé a tedy s rostoucími obavami“ (Hůla 1989, 5). Předznamenání nadcházející dekády, o kterém hovoří teoretici, lze vnímat také ze zapojení konkrétních pojmů pro 90. léta charakteristických jako „konzum“, „spiritualita“ a „managing“ v recenzi Ševčíkových (Ševčíkovi 1989).

### **iii) Shrnutí**

Část věnovaná jednotlivým deníkům a časopisům a jejich kulturním sekcím popisuje spíše typy rubrik než jazyk, jakým jsou články psány. Je to zejména proto, že nejen styl deníků, ale také styl textů je univerzální a velmi podobný po celé období 80. let. Ze zpravodajského rázu článků vybočují jen ojediněle „úvahové“ texty anebo některé

recenze, aktuálního výtvarného umění se jich však týká jen velmi málo. Prvky hodnocení obsahují daleko častěji texty o expozicích staršího umění, publikacích nebo výstavních prostorách, většina článků v kulturní rubrice je informativní a o výtvarné kritice nelze mluvit, i s přihlédnutím ke specifické podobě deníkových formátů. Pokud by se měly požadavky na hodnotící a strukturovaný text obejít použitím slova „recenze“, i těch se vyskytuje dost malé množství (přestože v posledních rocích osmdesátých let frekvence v některých denících mírně stoupá). Zatímco období 2. poloviny šedesátých let poskytlo recenzním a kritickým textům prostor ve výtvarných a literárních časopisech i v denním tisku, za normalizace aktuální výtvarné umění téměř zmizelo, nejen jako předmět hodnocení, ale jako téma vůbec (výjimku samozřejmě tvoří výrazně prorežimní díla, která byla součástí velkých státních zakázek, přestavby měst apod., zmínky o nich jsou ale spíše z oblasti kulturní politiky a propagace).

Nedostatek pozornosti věnované dění ve výtvarném umění, který je vyčítán dennímu tisku i v současnosti, a výrazně nižší frekvence článků o výtvarném umění v porovnání s literaturou, divadlem a zejména filmem a hudbou by platil i pro léta osmdesátá. Autoři, kteří o výtvarném umění psali, se snažili hodnotícím vyjádřením vyhnout, což je jim opět vyčítáno i dnes. Jakoby 60. léta (jejich 2. polovina) a 90. léta (jejich 1. polovina) vybočovala ve snaze navázat na tradici avantgardy a po zbytek druhé poloviny 20. století se přitom vytvářela tradice nová, která se psaní o výtvarném umění vyhýbá, případně se omezuje na popisnost a do hodnocení se pouští jen nerada.

Texty o 2. výstavě Tvrdohlavých proto vybočují téměř ve všech ohledech. Neobvyklé je už množství prostoru, který byl 2. výstavě Tvrdohlavých v denním tisku věnován, zejména je to ale obsah textů, netypických pro deníkovou produkci daného období.

Kromě popisu prostoru, výčtu umělců, naznačení historie jejich působení (působení skupiny) a několika větám o vystavených dílech, což je rámec, který texty o aktuálních výstavách i na konci 80. let překročily jen zřídka, píšící autoři recenzí o motivech i jejich zpracování, a to nejen v kontextu vývoje umělců, ale i v rámci vývoje českého umění nebo v souvislosti s možnými vlivy zvenčí. Nejméně hodnotící a tedy nejvíce blízký charakteru běžných recenzí je text Petra Volfa pro *Mladou frontu*. Naopak zejména Jaroslav Vanča a Petr Vilhelm používají formulace a paralely, které

zájem a přehled čtenáře nepodceňují.<sup>106</sup> Stručnější je v charakteristice děl Jiří Hůla,<sup>107</sup> ale ani on se jí nesnaží ve všech případech vyhnout nebo ji obejít popisem.<sup>108</sup> Jakoby do textů recenzentů pronikly poznámky k textům připravovaným pro výtvarné periodikum nebo diskuzi s teoretiky. Popisnost nahrazuje hodnocení, nevychází přitom z politicky nastavených postojů, ale z osobního zaujetí. Náznaky abstraktních témat a úvah vycházejí z konkrétních podnětů, které zmiňují, nejde o mlžení ani politizování, zároveň ale texty pracují s širším rámcem výtvarných souvislostí, jako by předpokládaly informované čtenáře/diváky. Všechny tyto charakteristiky uvedených textů odpovídají recenzím a kritikám období 90. let, kdy subjektivitu jako východisko hodnocení, apolitičnost a kontext zahraničního dění střídají popisnost, angažovanost (reálnou nebo předstíranou) a zjednodušující formu publicistických textů o výtvarném umění let osmdesátých. Předznamenávají neurčitost referencí, zahlcenost informacemi, nový způsob práce s jazykem i nové obraty 90. let, nejednoznačnost subjektivních stanovisek, rozporu „demokratizace“ umění a snahy o znovu-propojení výtvarného umění s teorií v rámci kontextu světového dění.

Srovnání recenzí výstavy Tvrdohlaví II. narušuje jinak poměrně ustálenou podobu textů o výtvarném umění, které v průběhu 80. let vycházely v oficiálních denících a kulturních časopisech. Stejně jako působení výtvarné skupiny Tvrdohlaví a průběh výstavy i aktivit jí předcházejících, naznačují uvedené recenze, jejich počet i obsah, že listopadovým událostem 1989 předcházela postupná proměna stavu, která se promítla i na výtvarnou scénu (její provoz jako fungování skupin a výstavních aktivit) i její reflexe. Vybrané texty neilustrují podobu výtvarných recenzí v průběhu 80. let, naopak dokládají změnu, ke které došlo až na samém konci dekády. Zároveň

---

<sup>106</sup> Např. Vančovo hodnocení Františka Skály: „Jeho trojrozměrné kompozice a „kukátkové scény“ jsou jakýmsi magickými asamblážemi z přírodních zdrojů. Nejsou návratem k dadaistickému požadavku šokovat sebou samými, zato stojí ve službách postmodernistické ironie.“ nebo Stanislava Diviše: „Kolem ústředního motivu miniaturizované, „historicky“ pojaté pražské veduty vytváří na zbylé ploše plátna zcizující, zdánlivě dekorativní prostor, do něhož zasazuje v přísné kompozici množství znakových prvků, dodávajících nový smysl celému sdělení.“ (Vanča 1989, 4).

nebo Vilhelmovo hodnocení výtvarného projevu Tvrdohlavých: „(Projev) charakteristický hojností mytologických námětů, inspiracemi primitivním uměním, zprostředkovanými zejména západoněmeckým výtvarným děním, opovržením akademismem a tradičními kánony krásy a záměrnou jakoby antiestetikou.“ (Vilhelm 1989, 5).

<sup>107</sup> „Geometrie Zdeňka Lhotského (1956) je pečlivě propracovaná, víc intuitivní než čistě konstruktivistická. Geometrické útvary naplňuje vlastním významem a smyslem.“ Vs. hodnocení děl Jiřího Davida: „Jsou to rozměrné, myšlenkově i technicky nenáročné práce.“ (Hůla 1989, 5).

<sup>108</sup> Ať už se zdá jakkoli zjednodušující, podobně jako rozbory Vilhelma.

ukazují, jak reflexe výtvarného umění v oficiálním tisku odráží vývoj ve společnosti a v umění, aktivitu a rozsah produkce i zájem o ně, a dokumentují souvislosti nastíněné v částech věnovaných výtvarnému umění a výtvarné publicistice konce 80. let.

## **4. Postprodukce v post-totalitě**

### **Historický rámec k výtvarnému umění a výtvarné publicistice po roce 1989.**

Přestože s určitou asynchronností stavu umění a společensko-politických podmínek souhlasí řada historiků umění, je rok 1990 považován za zlom i ve výtvarném umění, což jistě není nutné zpochybňovat. Zásadní proměnu fungování umělecké scény v souvislosti se změnami právního, ekonomického i intelektuálního prostředí lze vnímat právě až s tímto rokem. Stav výtvarného umění, jeho vnitřní i vnější uspořádání, inspirace i instituce zrcadlí stav společnosti. Svěbytnou paralelou jsou tištěná média – transformující se, vznikající a zanikající kulturní a výtvarné časopisy i deníky. Kapitola představuje situaci psaní o výtvarném umění v devadesátých letech s přesahy do další dekády, a kontext pro souvislosti, jimž se věnují další kapitoly.

#### **4.1. Výtvarné umění 90. let**

Sedm tezí o krizi současného českého umění

1. Projevem současné krize je to, že v Čechách v posledních letech vzniká jen malý počet silných a zajímavých uměleckých děl.
2. Je nutné si uvědomit, že tato krize není výhradně odvozená z celospolečenských nebo ekonomických problémů, ale vyrůstá ze samotné situace ve výtvarném umění.
3. Mezi mnohými českými umělci i kritiky panuje sebeuspokojení. Ti, co si krizi uvědomují, se snaží vinu svádět na „provoz“ umění, stát, galerie, západní umění, ale nehledají ho ve vlastní práci.
4. V českém výtvarném umění neexistuje kritická platforma, neexistuje ani kritický jazyk, kterým by se vedly polemiky. Proto přetrvává nejednotnost v otázce mnohých základních hodnot českého umění. Je zde neschopnost seriózně a s argumenty podpořit dobré umělecké výkony a nemilosrdně poukazovat na ty mizerné.
5. Umění není schopné přesvědčit společnost o své důležitosti. Neexistuje kritické množství publika současného umění. I díky tomu je zájem státu o podporu výtvarného umění nízký, i díky tomu neexistuje politická a finanční podpora umění. Iniciativa na tomto poli přitom musí vycházet od samotných umělců, kritiků a pracovníků uměleckých institucí. I proto dodnes existuje velké nepochopení hodnot i klasické moderny mezi obyvatelstvem a někdy dokonce i intelektuální elitou.
6. České umění se málo otevírá vnějším i vnitřním podnětům, zvláště z hlediska vnitřní formy umění. Například žádný z pěti umělců pracujících na obřích billboardech nepracoval s textem či fotografií, umělci pouze do daných rozměrů zvětšili svá malířská díla. V Čechách vzniká jen málo osobité architektury, je zde příliš nízký počet veřejných zakázek pro umělecká díla.
7. Neexistuje umělecká komunita a neexistují umělecké spolky, které by svou vahou mohly účinně lobbovat ve prospěch umění, nebo pomocí své autority přesvědčit publikum a stát o potřebě umění. V



Čechách je ke své škodě umělecká komunita neuvěřitelně rozdrobená a řevnivá. Proto je zde každý druhý ředitelem, existuje obrovský počet státem podporovaných výstavních prostor, které soupeří o stejné peníze, stejné prostory a stejné umělce. Neexistují alternativní galerie, které by vedli samotní umělci (Pospiszyl 1999).

### **i) Stav**

Umění se s rokem 1990 „zbavuje ideologické doktríny a společenské reglementace“ (Nekolný 2007, 57)<sup>109</sup> a obsahově-formální problémy jsou nahrazeny funkčními ekonomicko-právními.

V důsledku vzniku volného trhu, soukromého sektoru, privatizace a liberalizace cen vzniká nový systém provozu a financování uměleckých a kulturních institucí a nový legislativní rámec. Bohumil Nekolný ve svém shrnutí proměny institucí označuje Unii výtvarných umělců za právního nástupce Svazu československých výtvarných umělců (Nekolný 2009, 58), podle Vlasty Čihákové-Noshiro šlo ale spíše o přejmenování než o skutečnou transformaci (Čiháková-Noshiro 2009, 95).

Veřejné subjekty příspěvkových organizací spadajících pod stát nebo města a kraje doplňují soukromé subjekty a neziskové organizace. Stát měl v úmyslu privatizovat, až na několik výjimek, téměř všechny kulturní instituce a organizace.<sup>110</sup> Zákony redefinující oblast kultury a umění i autorský zákon jsou upravovány od roku 1992.<sup>111</sup> K významnějším změnám v autorském právě dochází ale až s novým autorským zákonem v r. 2000.<sup>112</sup> Hromadná správa autorských práv je zrušena a kulturní fondy jsou nahrazeny nadacemi.<sup>113</sup>

Realita transformace práv, povinností a majetku spojených s kulturním provozem odpovídala skeptickému vztahu k samotnému spojení „kulturní politika“, které i díky

---

<sup>109</sup> Monopol socialistického státu v oblasti umění a kultury prosazovaný stranickými cenzurními a kádrovými mechanismy se vystřídal podle Bohumila Nekolného v roce 1990 opačný extrém, kdy kulturně-umělecká obec vyžadovala vzhledem k roli umělců během Sametové revoluce, „zvláštní režimy zacházení“ (Nekolný 2009, 57). Přemrštěné „ultimativní“ požadavky pomáhala podle Nekolného šířit média.

<sup>110</sup> Příspěvkové organizace, které Ministerstvo kultury vyhodnotilo jako jedinečné a klíčové s ohledem na péči o kulturní dědictví, jsou financovány čtvrtinou rozpočtu vymezenou pro jejich činnost. Na rozdíl od právnických osob, nemají tyto instituce strukturované statutární orgány, což podle Nekolného vede k zásadnímu postavení a rozhodovacím pravomocem ředitelů, rozpočty a dokumentace hospodaření těchto institucí navíc nejsou zveřejňovány, praktickou i odbornou činnost proto lze jen těžko hodnotit nebo kontrolovat (Nekolný 2009, 61).

<sup>111</sup> Č. 165/1992 Sb., č. 237/1995 Sb., č. 318/1993 Sb., č. 273/1993 Sb.

<sup>112</sup> Č. 121/2000 Sb.

<sup>113</sup> Tyto nadace podporuje Nadační investiční fond, který je financován 1% výnosu akcií z privatizace.

koncepčnosti změn, ke kterým ve financování kulturně-uměleckých institucí docházelo, nevyvolávalo ani v druhé polovině 90. let pozitivnější představu.

Zásadní problém podle Nekolného spočíval v tom, že se na uměleckém provozu nezačal ani neměl začít podílet stát, kraj nebo soukromý sektor, provoz kultury spadl výhradně pod města a obce a účast dalších subjektů zůstala omezená na dotace a granty (Nekolný 2009, 64). Čiháková-Noshiro hodnotí transformační změny jako likvidační:

Ve jménu depolitizace kultury a jejího odideologizování se rozbila kulturní infrastruktura oborových uměleckých obcí a místo její transformace došlo v mnoha případech k její likvidaci. Bez náhrady byly zrušeny i některé centrální instituce (např. Ústav pro výzkum kultury, Ústav pro informační systémy v kultuře, Institut designu aj.). Dále byly privatizovány instituce jako Ústředí lidové umělecké výroby, Umělecká řemesla Brno, Ústředí uměleckých řemesel Praha či prodejní síť podniku Dílo. Privatizační projekty byly často podmíněny skutečností, že řadu výrobních i prodejních objektů těchto sítí bylo nutné vydat v rámci restitucí původním vlastníkům (Čiháková-Noshiro 2009, 94).

Podle Horové měly spíš než postupně se rodící systém grantů nadací i Ministerstva kultury vliv soukromé české i zahraniční iniciativy jako Sorosovo centrum současného umění (fungující od r. 1992),<sup>114</sup> resp. Nadace Open Society Fund Praha, po jeho zániku Centrum pro soudobé umění ad. (švýcarská nadace ProHelvetia, Matra holandského ministerstva zahraničí, instituce jako Česko-německý fond budoucnosti, British Council, Francouzský Institut nebo Goethe Institut), firmy, banky a soukromé osoby, které namísto finančního zvýhodnění (nepatrného - 2% odpisy daňového základu u právnických a 10% u fyzických osob, žádné další daňové úlevy nebo formy podpory nebyly využity ani uzákoněny) motivoval spíše zájem o české prostředí a dění. Státní fond kultury založený v roce 1992 vedl v počátku pouze ke komplikacím hospodaření Ministerstva kultury a k zastavení majetku,<sup>115</sup> vzpamatoval se teprve nedávno. Nekoncepční a neekonomické hospodaření vykazala také Nadace Český fond umění, také řada galerií spadající pod její správu v průběhu devadesátých let zanikla: Galerie Vincence Kramáře, Galerie bří Čapků, Galerie mladých u Řečických, Galerie Čs. spisovatele ad.).

---

<sup>114</sup> Založené v New Yorku pro postkomunistické země. Více viz <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/s/sorosovo-centrum/sorosovo-centrum-soucasneho-umeni.html> a Hlaváček 1993.

<sup>115</sup> Zákon č. 239/1992 Sb. Zdrojem fondu měla být loterie Lotynka, po troskotání projektu a investice byly zastaveny domy U Černé matky Boží a U Hybernů. (Nekolný 2009, 60).

Nadace Českého fondu umění, aniž by se musela za tyto ztráty právně nebo morálně zodpovídat výtvarné obci, či hájit legitimitu svého vedení a nezdařilý management, přivedla k zániku efektivní síť neziskových galerií, včetně výstavní síně Mánesa, Špálovy galerie a Galerie U prstenu. Ty se nadále začaly ubírat víceméně komerční cestou (...) (Čiháková-Noshiro 2009, 96).

Kladně lze podle většiny autorů zabývajících se souvislostmi kulturního provozu 90. let hodnotit nárůst pestrosti uměleckých aktivit a institucí napříč veřejnou, soukromou i neziskovou sférou. Hlavním problémem financování výtvarné oblasti bylo podle Vlasty Čihákové-Noshiro, že „dotace (...) byly orientovány na jednotlivé výstavní projekty, a nikoli na provoz a rozvoj infrastruktury (...)“ (Čiháková-Noshiro 2009, 95).<sup>116</sup>

Obnoveny byly některé spolky (Umělecká beseda, Jednota umělců výtvarných, S.V.U. Mánes, Hollar ad.) a založena řada nových spolků i sdružení (zákon č. 83/1990 Sb.), včetně občanského sdružení vydávajícího čtrnáctideník o výtvarném umění *Ateliér*. Lenka Jungmannová shrnuje, že víceméně nezměněny zůstaly, pokud jde o počet, název a zaměření, odborné instituce zaměřené na reflexi umění – vědecko-výzkumné ústavy i specializované organizace, které se transformovaly zejména z hlediska obsahu výzkumu, metodologie a zapojení do mezinárodního výzkumu. Velmi se proměnila akademická sféra a vzdělávání, vznikly teoreticky a historicky zaměřené katedry na uměleckých vysokých školách, změnila se struktura curricula a samozřejmě zásadním způsobem také sylaby. Oblast vědy i vzdělávání byla a je provázána s řadou grantů, i v dalších ohledech dochází v průběhu 90. let ke změnám ve financování. (Jungmannová 2009, 114–115).

## **ii) Situace**

Anděla Horová, která situaci výtvarného umění v 90. letech označuje souhrnně jako „střízlivou euforii“, charakterizuje komplexnost dění po roce 1989:

Po sametové revoluci se především rychle měnil sociálně-ekonomický statut všech oblastí kultury, ruku v ruce s rozpadem všemohoucího státního sektoru jako jediného garanta uměleckého „trhu“, financování tvorby a rozhodování o veřejných zakázkách (Horová 2008, 865).

---

<sup>116</sup> Více k financování výtvarného umění od 90. let do současnosti a k problémům s tím spojeným Čiháková-Noshiro (2009, 97–101).

Roviny transformace na úrovni státu, krajů, resp. oblastí a měst a obcí i původních svazových institucí a příslušných galerií<sup>117</sup> doplnily v živelném procesu rychlých zrodů i zániků soukromé nekomerční galerie. Galerie v jednoznačně komerčním západním smyslu u nás dosud až na několik výjimek<sup>118</sup> neexistují. Většina soukromých galerií je charakterem fungování i obratem spíše nekomerční.<sup>119</sup> Řada výstavních aktivit a institucí se zaměřila na odsuzované moderní nebo undergroundové a exilové poválečné umění, stejně jako průřezové výstavy. Stejně tak bylo třeba představit veškeré totalitnímu režimu nevyhovující zahraniční umění (velké přehlídky pořádal Petr Nedoma v Galerii Rudolfinum, Moravská galerie v Brně). V roce 1995 byla otevřena expozice českého moderního a současného umění v Moravské galerii v Brně, o rok později novou stálou přehlídku zpřístupnila Národní galerie ve Veletržním paláci, nové sbírky moderního umění otevřely i galerie v Lounech,<sup>120</sup> Zlíně, Hradci Králové<sup>121</sup> a Olomouci. Funkční systém financování a provozování uměleckých institucí, výstav a periodik se nedařilo několik let po převratu zavést, přesto se díky energii prvních let podařilo rozjet několik vyhledávaných projektů, výstavních prostor i nakladatelských aktivit. Výstavní činnost ale často spolufinancovali sami umělci.

---

<sup>117</sup> Mánes, Nová síň, Galerie Václava Špály, Galerie bratří Čapků, Moravská galerie, Dům umění v Brně, Muzeum umění v Olomouci, Státní galerie v Chebu, Hradci Králové, Liberci, Zlíně, Roudnici nad Labem ad.

<sup>118</sup> Komerční galerii představuje např. Dvořák-Šec Contemporary, Galerie Petr Novotný, Nová galerie, jedna z prvních komerčních a také asi nejznámější a nejdramatičtější je kauza galerie Jiřího Švestky.

<sup>119</sup> Vedle Galerie MXM (Jan Černý), Galerie JNJ (Jonáš Něnička), Galerie '60/'70 (Josef Hlaváček), Galerie H v Kostelci nad Černými lesy (bratři Hůlovi, jejich archiv je dosud jedním z nejobsáhlejších zdrojů a databází k výtvarnému umění, bude dále zmíněn), Display resp. následně tranzitdisplay, Egon Schiele Art Centrum nebo Galerie Mladých, je to třeba Galerie Tvrdohlavých. Více Umělec 1999.

<sup>120</sup> Galerie Benedikta Rejta: „Sbírka dokumentuje převážně výtvarné umění 20. století české i zahraniční provenience, zejména však české moderní a současné umění se zvláštním zřetelem na umění vycházející z konstruktivistických a geometrizujících tendencí včetně užitého umění a díla Emila Filly. Sbírka je shromažďována od roku 1965 akviziční činností Galerie Benedikta Rejta v Lounech. V roce 1998 byla otevřena stálá expozice, která je trvale přístupná veřejnosti. Sbírku tvoří artefakty výtvarného umění. Nejpočetnější kolekci tvoří grafiky a kresby. Významnou část sbírky představují obrazy, plastiky a užité umění. Sbírka obsahuje také kolekci fotografií a sbírkových knih. Sbírku tvoří k 30. 6. 2001: 12 606 sbírkových předmětů a 23 autorských souborů, které budou odborně zpracovány v zákonné lhůtě.“ <http://ces.mkcr.cz/en/psb.php?idpsb=61>.

<sup>121</sup> Galerie Hradce Králové: „Sbírka dokumentuje české výtvarné umění od přelomu 19. a 20. století do současnosti. (...) Sbírka byla založena se vznikem Krajské galerie Hradeckého kraje v roce 1953, která měla sídlo v Rychnově nad Kněžnou. (...) V roce 1963 se galerie i se svou sbírkou přestěhovala do Hradce Králové. Nejvýznamnějším kurátorem sbírky byl Dr. Josef Sůva, ředitel galerie v letech 1963–1997. V tomto období získala galerie převážnou část nejdůležitějších akvizic především nákupem od umělců a z významných soukromých uměleckých sbírek, dále převody a v menší míře také dary. (...) V současném sídle galerie (od roku 1990) je stálá expozice koncipována jako souvislý chronologický přehled vývoje českého moderního umění od přelomu 19. a 20. století do současnosti a jsou zde zastoupeny všechny důležité umělecké směry a tendence, které měly vliv na utváření českého moderního umění. Od roku 1968 galerie seznamuje veřejnost s výsledky své sbírkotvorné činnosti na pravidelných výstavách přírůstků sbírek.“ <http://ces.mkcr.cz/cz/psb.php?idpsb=52>.

Naopak „paralyzované“ bylo podle Horové a dalších vydávání odborných výtvarných periodik.

Klíčová byla pro uměleckou praxi i její reflexi Cena Jindřicha Chalupického udělovaná umělcům do pětatřiceti let, která byla založena v roce 1990. V čele Nadace, později Společnosti Jindřicha Chalupického, se vystřídali Mahulena Nešlehová, Jiří Šetlík a Lenka Lindaurová, v porotě zasedají čeští i zahraniční kurátoři, teoretici, kritici a ocenění umělci (např. v letech 2011 a 2012 byl předsedou poroty kurátor newyorské MoMA Christian Rattemeyer). Pokud jde o pravidelné události spojené s výtvarným uměním, pozornost široké veřejnosti byla kromě udělování ceny Jindřicha Chalupického věnována od roku 1994 i Bienále mladého umění.

Obdobně jako se ve vydavatelské činnosti a tisku věnovala významná část aktivit zprostředkování paralelní scény, děl a textů, které nemohly před rokem 1989 vycházet, byla i velká část výstavní činnosti zaměřena na přehlídky avantgardy (předválečné, meziválečné i poválečné), týká se to výstav domácích i zahraničních (např. Paříž, New York; více Kotíková 1994, Liška 1995, Malá – Judlová 1992). Zejména v první polovině 90. let měly tyto retrospektivy „rekonstruovat historii předrevoluční neoficiální scény“ (Morganová 2011, 40).<sup>122</sup>

Pokud jde o data týkající se výtvarné scény, podle údajů Informačního a poradenského střediska pro místní kulturu ČR<sup>123</sup> fungovalo na počátku 90. let v České republice 36 galerií s 19 pobočkami, 94 výstavních síní s 62 stálými expozicemi. 678 výstav navštívilo celkem 1,7 mil. návštěvníků. Muzejní expozice (celkem 185 muzeí s 230 pobočkami) 7 mil. návštěvníků.

### **iii) Scéna**

Pro vývoj českého umění transformačního období jsou klíčové dvě události. Z politického a společenského hlediska je to samozřejmě sametová revoluce v roce 1989, z uměleckého je to nástup postmoderní generace ještě v dobách perestrojkové totality. Zásadní změny pro celou kulturní oblast, jako občanská svoboda, konec cenzury a otevření hranic, tak v prvním momentě z hlediska výtvarné formy nic

---

<sup>122</sup>Z výstav věnovaných aktuálnímu umění jmenuje kurátorské projekty *Nová intimita* (1991, ÚLUV, kurátorka Milena Slavická), *Kolumbovo vejce* (1992, Galerie Behémot, Vlasta Čiháková-Noshiro), *Její bratr, jeho manžel* (1992, Galerie Václava Špály, Pavel Humhal) nebo *To, co zbývá* (1993). Ty Morganová vnímá jako zásadní pro definování role kurátora v českém prostředí (Morganová 2011, 40).

<sup>123</sup>(Rudé právo 1993).

nového neiniciovaly. Daly pouze možnost rozvinout, zviditelnit a oficializovat to, co už zde bylo (Morganová 2010, 61).

Pavlaína Morganová potvrzuje tezi o asynchronnosti vývoje výtvarného umění, když v textu pro antologii *České umění 1980–2010* shrnuje vývoj českého výtvarného umění a jeho reflexe srovnáním úvodníků Marka Pokorného a Lenky Lindaurové, kteří byli šéfredaktory dvou výrazných výtvarných časopisů *Detail*, resp. *Umělec* a patří mezi důležité osobnosti výtvarné scény – Lenka Lindaurová vedla Cenu Jindřicha Chalupického, věnuje se psaní i kurátorské činnosti mezi jinými např. EXPO 2010; Marek Pokorný od r. 2004 (z pozice odstoupil v listopadu 2012) ředitel Moravské galerie v Brně, byl jedním z kandidátů na ředitele Národní galerie.

Také Lenka Lindaurová v citovaném úvodníku pojmenovává „přetrvávající předsudky a problémy“:

Ve státních institucích se až na kosmetické úpravy nezměnilo vůbec nic. Stálé expozice jsou smrtelně nudné a pořád čpí jakousi jekorovou kulturou, chování pracovníků institucí je poznamenáno rolemi filmů pro pamětníky. Přivezené výstavy bývají z nouze ctnost, akvizice nového umění je nulová... Soukromé galerie rychleji zanikají, než vznikají, jejich renomé je těžko viditelné, na zahraniční veletrhy nemají peníze. Za galerie se stále v Čechách považují i obchody se suvenýry a smíšeným lidovým zbožím. Bývalý oficiální výtvarný fond disponující značným majetkem byl v tichosti vytunelován a transformoval se v neprůhlednou hydru spravující dodnes důležité galerie v centru města. Tři z nich (Mánes, Nová síň, Čapkova galerie) jsou přehlídkou nejpokleslejšího umění, bezkonceptního vedení a příkladem našeho totálního kulturního umrtvení. Nejmladší autoři rezignují na oficiální výtvarný provoz a sami si organizují výstavy mimo galerie (podle Morganová 2011, 41).

Výstavní projekty reflektující transformaci ve smyslu překonání postmoderny navázaly na výstavy vyrovnávající se s minulostí od poloviny 90. let většími přehlídkami – např. výroční tematické přehlídky konané Sorosovým centrem (od r 1993),<sup>124</sup> Zkušební provoz. Má umění mladé? (1995, Mánes), Respekt - Vzpomínky na budoucnost (1996, Richterova vila), Jitro kouzelníků I. - Od mediálních kreseb k cyberspace a II. II. Ztráty a nálezy (1997, Veletržní palác) nebo Snížený rozpočet (1997/1998, Mánes) i site-specific akcemi konanými v netradičních prostorech, jako

<sup>124</sup> 1. z nich nesla název *Krajina*, proběhla v Domě U kamenného zvonu 22. 6.–29. 8. 1993. Vystavení tu byli Jiří Černický, Jiří Činčera, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Ivana Hanzlíková, Pavel Hayek, Roman Hudziec, Milan Knížák, Jiří Kočí, Vladimír Kokolia, Pavel Kopřiva, Jiří Kovanda, Petr Kvíčala, Petr Lysáček, Martin Mainer, Arnošt Pacola, Alexandr Pečev, Jiří Petrbok, Jan Pištěk, František Skála, Antonín Střížek, Miloš Šejn, Jiří Šigut, Kateřina Štenclová, Roman Trabura, Jana Žáčková, Peter Župník.

projekt Hermit Miloše Vojtěchovského, zaměřený na soudobé multi(meta)mediální umění uspořádaný v klášteře Plasy (1992), 4+4 dny v pohybu<sup>125</sup> nebo DUM (1997, Bořivojova 26).

Odlišné vlivy, témata a přístupy prezentují na počátku devadesátých let tři různé generace, starší, střední a mladá. Ta je orientovaná na přítomnost a dohánění Západu. Střední a starší generace se vyrovnávají s minulostí. Střední postmoderní s minulostí mytickou, starší se v převážné většině omezuje na vyrovnávání se s tou nedávno minulou totalitní. „Výtvarný názor a jeho kvalita byly pro tuto generaci důležité, ale hlavním kritériem bylo morální hledisko, tedy fakt, jestli šlo o reprezentanta oficiálního či neoficiálního umění“ (Morganová 2010, 65).<sup>126</sup> Velmi náročné bylo komplexnější přijetí transformace společnosti a tedy i umění na tržně-orientovaný systém. Morganová to shrnuje velmi přesně, když píše, že „komerční stránka umění (...) byla pro většinu výtvarné obce traumatickou záležitostí“ (Morganová 2010, 73). Neschopnost i neochota přizpůsobit se západnímu systému uměleckého provozu na rovině institucí i běžného fungování umělců u nás, jak už bylo řečeno, fungují až na výjimky až dodnes. Problematický vztah peníze a umění, resp. peníze za umění nebo peníze pro umění tak měl rovinu institucionální – financování galerií, uměleckého vzdělání, stipendia a další formy podpory výtvarného umění, i rovinu osobní, která se srovnala se Západním provozem jen v případě několika umělců a to zejména v posledním desetiletí. Obvyklejší je stav, kdy mají výtvarní umělci většinou civilní povolání a tvorbě se věnují ve volném čase na vlastní náklady. Pomalost vývoje v tomto ohledu odpovídá i pomalu se měnícímu pohledu na

<sup>125</sup> „Po kanalizační čističce odpadních vod v Bubenči (1998), továrních halách ČKD Karlín (1999), bývalém pivovaru v Holešovicích (2000), romantickém prostředí Tyršova domu a Nosticovy haly na Újezdě (2001), Divadle Ponec (2002), areálu bývalé cihelny v Šáreckém údolí (2003), parku Stromovka u Šlechtovy restaurace (2004), zoologické zahrady, zimního stadionu HC Hvězda (2005), bývalé stomatologické polikliniky v ulici Jungmannova 21 (2006) a Národním zemědělském muzeu na Letné (2007) a holešovických halách (2008), bývalém Federálním shromáždění (2009) jsme se rozhodli i nadále pokračovat v oživování netradičních míst pražské architektury. V roce 2010 a 2011 jsme oživilí bývalé *Ústředí lidové umělecké výroby* (ÚLUV) na Národní třídě. V roce 2012 se festival koná v bývalém Mezinárodním svazu studentstva a bývalém Casinu v Pařížské ulici.“ (4 dny v pohybu).

<sup>126</sup> „Přestože se postmoderní vizuální jazyk na české scéně počátku devadesátých let rozvíjel na široké frontě (vedle Tvrdohlavých ho využívala celá řada dalších osobností, jako např. Milan Knížák, Jiří Kovanda, Daniel Balabán, Tomáš Císařovský, Martin Mainer, Jan Pištěk, nebo Vladimír Skrepl), byl nadále vnímán zvláště konzervativnější částí scény jako povrchní móda. První vlna české postmoderny je kritizována kvůli eklektičnosti, tedy přejímání hotových postupů ze zahraničí, kvůli samotnému výtvarnému názoru překračujícímu modernistická tabu, ale též kvůli své apolitičnosti. Vzdání se dialektiky oficiálního a neoficiálního, jež tato generace sice zažila, nicméně je už nepokládala za základ své existence na výtvarné scéně, bylo často podvědomě vnímáno předchozími generacemi tvořícími velkou část výtvarné scény jako amorální.“ (Morganová 2010, 67).

prodej umění, který je vnímán stále jako v určitém smyslu zaprodávání se, což do velké míry vychází z optiky běžné za minulého režimu, kdy samozřejmě „prodejné“ bylo pouze umění oficiálně přijatelné a jako takové vytvářené a vnímané.<sup>127</sup>

Na domácí scéně vedla změna politického systému k silnému prosazení a aktivitě mladé generace. Podle Karla Srpa už jako studenti uměleckých škol byli její příslušníci „téměř hotovými osobnostmi“ a období 90. let podle něj ovládli absolventi a studenti Akademie výtvarných umění, zejména díky rychlé transformaci profesorského sboru a reformování školy (Srp 2008, 929).<sup>128</sup> Morganová považuje za zásadní změnu vnímání umělce jím samotným i širokou veřejností. Umění nestojí mimo společnost, stává se jejím komunikačním prostředkem. Umělec už není „ona glorifikovaná osobnost, která zneuznána tvoří všem navzdory,“ stává se z něj „civilní osoba, jejíž tvorba je vnímána jako součást práce v určité komunitě, jako forma komunikace o určitých tématech.“ Posun v umění pak odpovídá proměně vnímání umělce, angažovanost v 90. letech nahrazuje identita, intimita a sociální realita. Prostředkem jejího prozkoumání jsou sociologické výzkumy (Pavel Humhal), zkoumání prostředí (Milena Dopitová), všednost (Jiří Kovanda), vymezení spotřební

---

<sup>127</sup> Institucí realizující transakce spojené s výtvarným uměním byl Český fond výtvarného umění. S rokem 1994 se podle zákona transformoval v Nadaci Fond českého umění – dnešní Nadaci českého výtvarného umění. Význam Nadace pro výtvarnou scénu odpovídá výši částky, kterou formou grantů rozděluje – v roce 2012 a 2011 to byla částka 300 tisíc, v roce 2010 dvojnásobek.

<sup>128</sup> Srp jmenuje několik umělců, jejichž konkrétní díla jsou pro umění 90. let formující. Specifické je pro mladou generaci hledání a zpracování „vlastního“ materiálu, který se stává charakteristickým jazykem, „nosným výrazovým prostředkem“: „Milena Dopitová pokrývala (...) své objekty vlnou, Kateřina Vincourová využívala gumy, Jiří Příhoda styrofoamu, Federico Díaz bariskou, Veronika Bromová peří. Všichni vědomě pracovali s pohyblivými významy těchto materiálů.“ (Srp 2007, 929). Tito autoři jsou, stejně jako další členové mladé generace Jiří Černický, Pavel Humhal, dvojice Jasanský a Polák a Markéta Othová nebo David Černý, dosud zásadními umělci, kteří se kromě české scény prosadili i na zahraničních přehlídkách. Poslední jmenovaný byl podle Pavlíny Morganové „zprostředkovatelem“ přechodu od postmoderny (Morganová 2010, 69), stejně jako skupina Pondělí, jejíž členy vnímá jako další představitele „přechodové“ generace. Za specifické považuje stejně jako Karel Srp často rukodělné zpracování materiálů a také užívání různých médií a vytváření kombinovaných objektů a instalací. Toto neo/postkonceptuální („Práce s konceptem je zásadní, není však hlavní náplní díla, spíše stojí samozřejmě v jeho pozadí.“) nebo kontextové umění je podle Morganové „v porovnání s předešlou generací (...) až nepřijatelně obyčejné“ – „jediným tvořivým aktem je jejich přesun do uměleckého kontextu“ (Morganová 2010, 69–71).

Podle Marka Pokorného je pro scénu 90. let klíčová aktivita Jiřího Davida („jeho výstavy i jednotlivé projekty profilely umělecký diskurs adaptovaný i atakovaný mladšími autory“; Pokorný 2007), Petra Nikla, Martina Mainera a Františka Skály, Václava Stratila, Jana Mertý, Vladimíra Skrepla a Jiřího Kovandy: „Katalyzátorem umělecké scény v jednom jejím důležitém aspektu směřujícím k postkonceptuálnímu umění, jež zároveň uchovává afektivní kvality uměleckého díla, je od 80. let minulého století bez diskuse Vladimír Skrepl. Stejně tak Jiří Kovanda, který konceptuálním civilismem své tvorby průběžně a (což bylo patrné i v době při přípravě recenzované publikace a co se jenom potvrzuje v posledních letech recepcí jeho díla v mezinárodním kontextu) zcela zásadně určoval přemýšlení mladších umělců.“ (ibid.)



a estetické funkce věcí nebo přirozených a rušivých prvků (Křištof Kintera), všichni se přitom více nebo méně dotýkají tělesnosti, vlastního těla (Veronika Bromová) nebo v rovině senzuality a biologičnosti (Jiří Černický) nebo konceptuálně pojaté malby (Tomáš Císařovský). Do popředí pozornosti se dostává objekt a poté prostor, jako dvě klíčová témata a výstupy. Zcela specifický je nástup nových médií a technologií. Počítačová manipulace, animace, interaktivní instalace... (Bromová, Černický, Federico Díaz, skupina Silver ad.) přináší nový jazyk i sdělení. Vedle manipulované fotografie, objektu a videoinstalací nebo instalací pracujících s pohybem a prostorem, je v českém „poskonceptuálním“ umění, jak o něm mluví třeba Anděla Horová, stále důležitá i malba a socha v klasičtějším pojetí umělců střední generace (Tvrdohlaví Skála, Róna, Milkov a Gabriel, Mainer, Císařovský), i malba a socha generace mladší, jejíž práce se přiklání k charakteristické estetice (popartu – Černý) i technice (asambláže – Rittstein).<sup>129</sup> I v klasických technikách ale dochází k posunu a na scénu se tak vrací přístupy, vůči nimž se avantgarda a moderna vymezovaly. Horová jmenuje naturalismus, realismus a akademismus a tento proces označuje jako „detotalizaci“ umění i jeho dějin (Horová 2008, 958–959). Mezi umělci přehodnocujícími vztah k tradičním a formálně klasickým technikám jsou patrné příklony k naivismu, poetičnosti, existencialismu, sociálnosti i hyperrealismu.

Otázka „přirozené sociálnosti“ umění je klíčovým tématem druhé poloviny 90. let. Některá díla a umělci pronikají do povědomí, někteří umělci jsou vnímáni díky mediální aktivitě vlastní nebo teoretiků, kteří se/je prosazují jako svého druhu hvězdy. Více se tématu věnuji v další kapitole.

S koncem devadesátých let se začíná prosazovat umění cíleně politicky angažované. Civilní vnímání umělce odpovídá civilnímu, obyčejnému charakteru děl. Objekty a fotografie poukazují na každodennost, soukromí a osobní vjemy nebo prožitky, tedy věci do roku 1989 intimní a střežené. Témata nejmladší generace (nejméně spojené se skupinou Pondělí<sup>130</sup>) tedy také reflektují stav před a po. I tato rovina odpovídá společenským změnám, prožitkům transformace. Pavlína Morganová vnímá toto umění jako politicky neangažované, ne-politické ale rozhodně není. K angažovanosti se podle jejího názoru vrací s koncem 90. let v důsledku

---

<sup>129</sup> Viz Horová 2008, 954–955.

<sup>130</sup> Milena Dopitová; Pavel Humhal; Petr Lysáček; Michal Nesázal; Petr Písařík; Petr Zubek.

realističtějšího vnímání nového společenského uspořádání a tržně-politických procesů.

(...) Vtažení umění skrze tržní mechanismy zpět do reality veřejného prostoru sehrálo důležitou roli v diskusi o postavení umění ve společnosti. Umělecká obec si musela uvědomit svou závislost na systému trhu, politických a společenských strukturách. Zkrátka musela si uvědomit, že jako umělecká obec je součástí obce veřejné (Morganová 2010, 73).

Zásadní je ale hlavně rozšíření publika a posun ve zpracování a prezentaci: „Umělecké dílo už nadále není originálem určeným k individuální kontemplaci, ale masovým prostředkem komunikace“ (Morganová 2011, 33).

Nový typ otevřenosti široké veřejnosti i světu souvisí s problémem vyrovnávání se se Západem. Snaha o přijetí neaspiruje pouze na domácí publikum, intenzivně se dožaduje reflexe Západem. Ten ale podle řady teoretiků (Morganová, Zabel, Ševčíkovi) nepochopil odlišnost postkomunistického umění a jeho vývoje. „Západní publikum zažívalo zklamání z toho, jak je umění posttotalitních zemí ‘stejně’“ (Horová 2008, 875). Očekávání „zlobivého“ umění z Východu naplnil podle Anděly Horové jen ruský nihilismus (jmenuje Ilju Kabakova) a čínský polit-pop art. Zbytek produkce neodpovídal představám o tom, jak má východní postkomunistické umění vypadat. Vít Havránek a Zbyněk Baladrán (kteří vedou iniciativu pro současné umění tranzit, vzniklou v roce 2002) společně s maďarskou historičkou a kurátorkou umění Dórou Hegyi a rakouským kritikem, kurátorem a editorem uměleckého časopisu *Springer*in Georgem Schöllhammerem v úvodu textu *Ústava pro současnou výstavu* shrnují:

V 90. letech byl bývalý region Východní Evropy vnímán stále ještě jako jedna z enkláv Orientu. Takto se přinejmenším jevil z pohledu tehdejší západní umělecké institucionální, neinstitucionální a akademické praxe (Havránek – Baladrán – Hegyi – Schöllhammer 2010, 87).

#### **4.2. Výtvarná publicistika 90. let**

Pro výtvarnou publicistiku 90. let bylo určující nejen v jistém smyslu už naznačené uvolnění obsahů, nové možnosti volby témat, spolupráce a hodnocení. Významnou roli hrála i praktická rovina proměny mediální krajiny – změny ve vedení redakcí, změny struktury a majetkových poměrů vydavatelství i konkrétní podoba této

proměny, která proběhla různě u různých periodik. V případě některých významných periodik došlo k tzv. „spontánní privatizaci zdola“ – např. *Mladá fronta*, *Rudé právo*. Končelík, Večeřa a Orság shrnují průběh takto:

Institucionální vlastníci a vydavatelé (...) titulů zůstávají sice ještě řadu měsíců po listopadu 1989 stejní, avšak kontrolu nad redakcemi, a tedy i tvorbou mediálních obsahů, většinou přebírali sami zaměstnanci – zvolili si nové redakční vedení, odmítali zásahy původních vydavatelů a řídili média samosprávným stylem (Končelík – Večeřa – Orság 2010, 258).

Řada titulů zanikla nebo byla sloučena (např. *Lidová demokracie*, kterou v r. 1994 absorbovaly *Lidové noviny*), případně byla nejprve sloučena/přejmenována nebo přeměněna v jiný typ periodika s obvykle nižší periodicitou a poté zanikla (jako v případě *Svobodného slova*, *Práva lidu* ad.) (ibid., 259). Na druhou stranu veliké množství periodik vzniklo jako zcela nové, nebo navazující na zastavené, samizdatové tituly, případně jejich tradici (jako *Lidové noviny*). Jen málo z nich se ale dokázalo udržet. Vznikla také řada časopisů a deníků zcela nového formátu – společenského, resp. bulvárního. Ty z hlediska výtvarné publicistiky ale mohou zůstat zcela stranou. Tržně právní aspekty nově vznikajícího systému médií shrnují publikace věnované dějinám a teorii médií, pro téma výtvarného umění je zajímavější spíše provozní rovina, kdy v důsledku nových technologií produkce i kvůli inspiraci západními médii dochází k jinému typu zapojení vizuality i významu grafického zpracování tištěných médií. Dramatické a dosti časté proměny grafického zpracování a vizuální stránky periodik v průběhu 90. let 20. století by ale vydaly na samostatnou práci a nejsou proto předmětem následujících kapitol. Zcela nový charakter má pak systém spolupráce a zaměstnávání novinářů i předpoklady nutné pro vykonávání tohoto povolání, které nejsou závislé na členství v profesních organizacích jako před r. 1989. Do redakcí nebo ke spolupráci s nimi tak dostávají ve velké míře mladší generace studentů žurnalistiky i oborů, jako např. dějiny umění, a osazenstvo redakcí i spolupracovníci se často mění, přecházejí napříč médii, jak bude patrné i z následujících kapitol. Specifickou rovinou je také zájem o mediální obsahy, který je problematické odvozovat ze čtenosti (z důvodu relevance zdrojů pro období před rokem 1989 a kvůli číslům udávaným do r. 1993 pro Československo, resp. Česko-Slovenskou federaci a následně Českou republiku). Stejně problematická jsou i jakákoli absolutní čísla pro toto období (řada historiků a teoretiků zpochybňuje

dostupné údaje chybnou metodikou Českého statistického úřadu) (Končelík – Večeřa – Orság 2010, 265).

### **i) Výtvarná periodika**

Počet odborných recenzovaných periodik zaměřených na oblast výtvarného umění se od 90. let 20. století příliš nezměnil. Jedinou takovou platformu – časopis *Umění* vydávaný Ústavem dějin umění Akademie věd, který v současnosti vydává také teoreticky zaměřenou *Estetiku* (společně se třemi dalšími akademickými pracovišti V4), doplnil jako recenzovaný v roce 2009 také *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, vydávaný výzkumným pracovištěm VVP Akademie výtvarných umění (financovaný Ministerstvem školství).<sup>131</sup> Některá specializovaná oficiální periodika, jako *Architektura ČSR* nebo *Československý architekt* (v roce 1990 vyšla dvě čísla), přestala s rokem 1989 vycházet. Umělecké oblasti se věnuje také několik bulletinů. Před rokem 1989 fungovaly *Bulletin Moravské galerie v Brně* (vycházející od r. 1963) a *Bulletin Uměleckohistorické společnosti*, vycházející od roku 1987 (založena UHS), od roku 1991 vychází také *Bulletin NG*. Kromě textů zaměřených na činnost institucí, které je vydávají, jsou v rámci tematických čísel i odborných textů poměrně úzce zaměřeny.

Daniela Kameronová řadí mezi odborná periodika specializovaná na výtvarné umění kromě uvedených také časopisy *Umělec* a *Ateliér* (od r. 1988), *Art & Antiques* (od r. 2002) a *Flash Art* (Kameronová 2009), charakter každého z nich stejně jako přístup k výtvarnému umění a zaměření jsou ale zcela odlišné. Před rokem 2000 vycházely jen první dva z nich. Na výtvarné umění se specializoval také časopis *Umění a řemesla* (stejně jako *Umění* a *Ateliér* vycházel i před rokem 1989). Ten naopak s přelomem tisíciletí přestal vycházet a činnost obnovil až po osmi letech. Rychlým vznikem a zánikem prošlo mnoho dalších časopisů tištěných – *Bazar* (1999–2001), *Artur* (2000–2002) nebo ostravský *Landek* (1995–1998) i internetových *artservis.info* (2006–2008). Déle fungoval vysoce hodnocený časopis *Detail* šéfredaktora Marka Pokorného, vycházející v letech 1995–1997 s podtitulem *Časopis pro vizuální kulturu*, a v letech 1998–2000 *Listy pro vizuální kulturu*. Dalším, progresivním časopisem specializovaným na výtvarné umění byl *Divus*, vydávaný stejně jako *Umělec* Ivanem Mečlem v nakladatelství Divus.

---

<sup>131</sup> Recenzovaným periodikem zaměřeným na památkovou péči jsou *Zprávy památkové péče*.

Pouze dva výtvarné časopisy první poloviny 90. let měly určitou kontinuitu, před rokem 1989 vycházel zmíněný *Ateliér* a *Výtvarné umění* – jeho vydávání spojené zejména s obdobím 60. let bylo ale roku 1970 zastaveno.<sup>132</sup> Postupně se ale *Výtvarné umění* proměnilo v tematické sborníky, podobně jako řada dalších kulturních revue a časopisů. Jak píše Pavlína Morganová, oba tyto časopisy se „vzhledem k nejasným okolnostem institucionální transformace Českého fondu výtvarných umění a samotného Svazu, dostaly do finanční tísně“ (Morganová 2010, 40). Časopis vycházel do roku 1996. Ve *Výtvarném umění* vycházely delší teoretické studie věnované umělcům paralelní kultury, zahraničnímu současnému umění – nejvýznamnějším umělcům jako Joseph Beyus, Joseph Kosuth ad., i k aktuálním výstavám, s přesahem k tvorbě autora nebo rámci přístupu. Texty jsou kritické ve smyslu interpretativním, hodnotícím, seznamujícím s kontextem. Jejich autory jsou převážně historici a teoretici umění, případně samotní umělci.

Z důvodů financování omezeného na podporu a granty ministerstva kultury a několik nadací přežily odborné časopisy *Umění Ústavu dějin umění AV ČR* a *Bulletin Moravské galerie v Brně*, z periodik specializovaných na výtvarné umění s výraznými potížemi a pauzami ve vydávání vydržel čtrnáctideník *Ateliér*. Od roku 1989 až dosud je šéfredaktorkou časopisu Blanka Jiráčková (Poláková), v listopadu 1989 se z původního periodika Svazu výtvarných umělců stal nezávislý časopis. Už na konci 90. let byl kritizován pro kolísavou kvalitu příspěvků – primárním zájmem časopisu bylo pokrýt dění na výtvarné scéně v co možná nejširším záběru (ve smyslu témat, zpravodajských aktivit – seminářů, konferencí apod., včetně zahraničních, i regionálního pokrytí) a kvůli naprosté nevymezenosti a nekonstruktivnosti byl odsuzován řadou odborníků.<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> Text vysvětlující záměr a koncepci časopisu *Ateliér*, (*Ateliér* 1990, 1). O *Výtvarném umění* (*Prohlášení* 1990, 3).

V *Ateliéru* publikovali mj. František Dvořák, Pavel Ondračka, Milena Lamarová, Jiří Šetlík, Pavel Liška, Ludvík Hlaváček, Vlasta Čiháková-Noshiro, Aleš Svoboda, Jaroslav Vančát, Věra Jirousová, Miloš Vojtěchovský, Václav Malina, Jiří Machalický, Igor Zhoř, Pavlína Morganová, Vladimír Birgus, Marie Judlová, Eva Petrová, Ivo Janoušek, Aleš Kuneš, Milena Slavická, Tereza Bruthansová, Olaf Hanel, Věra Ptáčková, Anděla Horová, Vojtěch Lahoda, Daniela Kramerová, Arsen Pohribný, Tomáš Pospěch, Jiří Hůla, Jiří Valoch, Pavlína Morganová nebo Rostislav Švácha.

<sup>133</sup> „Kritický a objevný pohled některých textů, který se v *Ateliéru* stále objevuje, je otupen záplavou beztvárných a rychle zapomenutelných příspěvků.“ (Pachmanová 1999, 18).

Několik let fungovala i revue *Umění a řemesla*, která měla od roku 2000 osmiletou pauzu a následně vycházela do č. 01/2010 jako čtvrtletník. Šéfredaktorem byl do r. 2000 Karel Fabel.<sup>134</sup>

Dodnes funguje také progresivní časopis *Umělec* nakladatelství Divus, který je od roku 1997 vydáván postupně i v anglické a německé (a určitou dobu také ve španělské) mutaci.<sup>135</sup> Spíš než recenzním textům předkládá reflexi společenskou a kulturní, texty s přesahem k výtvarnému umění anebo naopak k umění s přesahem k politice nebo sociálním tématům. Časopis *Umělec* je od počátku významný také přesahem mimo české prostředí: přináší informace z oblasti Jižní Ameriky, Španělska, Východní Evropy. Počet čísel se pohybuje od pěti k jednomu výtisku ročně.

Další z periodik Ivana Mečla *Divus* i *Detail* Marka Pokorného, které jsou dnes mezi odborníky na výtvarné umění a výtvarnou kritiku vnímány jako zásadní, po několika letech fungování zanikly. Časopis *Divus* měl blízko k dnešní podobě časopisu *Umělec*, jednalo se tedy spíše o programovou progresivní platformu.<sup>136</sup> *Detail* naopak přinášel texty k širšímu rámci vizuální kultury a také překlady zásadních teoretických statí, které zprostředkovaly současnému zejména mladému umění souvislosti i vazby mimo český předrevoluční vývoj, sociálně-politický kontext výtvarného umění, kurátorské postupy apod. Profiloval se jako programový časopis. Vycházely tu stručnější texty

---

<sup>134</sup> Přispívali sem Hana Ditrichová, Jana a Jiří Ševčíkovi, Rostislav Švácha, Petr Wittlich ad. Více in Sekora – Fabel 2000.

<sup>135</sup> „Umělec dbá na inteligentní žurnalistickou práci a tento obor dále rozvíjí. Nesleduje trendy, ale odhaluje jejich limity a vytváří nové. Při tvorbě obsahu redakce spolupracuje s historiky, filosofy, sociology, antropology a odborníky z mnoha dalších oborů. (...)”

Umělec odmítá popisné a bezzásadové přístupy k umění. Ukazuje, jakým způsobem se kultura zúčastňuje společenského života a kriticky se staví k tendencím vyčlenit umění svébytný prostor, do něhož veřejnost nemá přístup. Vizuální kulturu zpřístupňuje jako druh aktivity, kterou člověk nekonzumuje, ale na níž se vždy aktivně podílí. (...)”

Už od svého vzniku je časopis *umělec* zaměřen na průzkum, srovnávání a prezentaci výsledků aktivit mezinárodní kultury a děl současného umění. Umělec přispěl k začlenění východoevropského umění do mezinárodních souvislostí a zpětně působí na tuto kulturní scénu. Pravidlem umělce je překračování archaických hranic států, kulturních center a orientací. Francouzské číslo Umělce je ukázkou ideálního tematického vydání. Ukazuje nejen odlišnosti nebo spojitosti v současné tvorbě, ale i jejím pojetí. Zařazuje i kritiku kulturních institucí a uměleckého provozu na obou stranách. Vyšlo na počátku roku 2002 a je dodnes žádané běžnými čtenáři i odborníky. Tuto koncepci dále zdokonaluje číslo mexické, běloruské, německé, čínské, rakouské, švýcarské a další regionální nebo tematická čísla. Umělec vychází čtyřikrát do roka vždy ve čtyřech oddělených jazykových verzích. Jazykovými verzemi jsou čeština, angličtina, španělština a němčina. Časopis je distribuován celosvětově. Umělec vyšel také ve francouzštině a čínštině (...).“ (Archiv Umělec).

<sup>136</sup> „Po několika knižních publikacích vyšlo v roce 1995 první číslo umělecké revue Divus. Toto velkoformátové tištěné médium v sobě spojovalo alternativu, exkluzivitu, umění i okrajovou tvorbu, nevкус, tápání i styl a jeho první tři čísla ukázala cestu celému projektu.“ (Artist About).

k výstavám, obsáhlé rozhovory s českými a zejména zahraničními umělci (nejen výtvarnými) a teoretiky nebo kurátory, filosofické eseje i celostránkové kritiky.<sup>137</sup>

Nepříliš pravidelně vycházela i periodika zaměřená na vizuální kulturu v širším slova smyslu jako cyberpunkový *Živel*, který fungoval od r. 1995 do r. 2007 (v roce 2009 vyšlo 29. číslo a vydávání pokračuje dodnes s periodicitou 2 čísla ročně).<sup>138</sup>

Výrazný prostor byl po roce 1989 věnován předrevoluční neoficiální teorii a kritice, reflexi umělců starší a střední generace. Samizdatové texty zprostředkoval v roce 1990 v *Ateliéru* Jiří Šetlík (Poněkud skrytá literatura o výtvarném umění). Texty zprostředkovaly také sborníky *Zakázané umění* (poslední svazky *Výtvarného umění*) a znovuvydané katalogy *Šedá cihla* z roku 1986.<sup>139</sup> Vycházet začal také původně samizdatový časopis *Vokno*<sup>140</sup> (v letech 1990–1992 čtvrtletně, v letech 1993–1994 dvě čísla ročně).

Soudobou kritiku teoretici hodnotí jako nedostatečně diferencovanou, roztržštěnou, teoreticky nepodloženou a jakože prostředek hodnocení a spoluutváření výtvarné scény nefunkční (Anděla Horová, Pavel Liška, Lenka Lindaurová, Petr Nedoma, ad.)<sup>141</sup> Podle Horové chyběla kritice počátku 90. let kompletní reflexe, „vedle vzácných výjimek převažovala zatím umělá a poněkud manipulativní strukturace hodnot“ (Horová 2008, 868). Takové hodnocení textů o výtvarném umění se může jevit jako poněkud příkré. Velmi se liší texty periodikum od periodika, ale snaha rozebrat, hodnotit a vysvětlit dílo i hodnocení je většiny patrná. Otázka kategorií a smyslu hodnocení, obsahové a formální stránky textů je kladena a zodpovídána různě autor od autora, text od textu. Zatímco texty *Výtvarného umění* jsou soustředěné studie, které zprostředkovávají důležité zahraniční umělce, redefinují postavení a znovuiinterpretují díla umělců před r. 1989 vytlačených na okraj a v některých textech se vztahují k aktuálním výstavám, i když opět v širším rámci daného tématu/osobnosti. *Ateliér* přináší vždy několik recenzních textů, podle deklarovaného záměru: „Podle našeho názoru je podstatně přínosnější důkladně rozebrat tři až pět závažných výstav na větší ploše, než uveřejnit obligátních třicet řádků o čemkoliv“ (*Ateliér* 1990). Délka i

<sup>137</sup> Externí a redakční spolupráce je v případě *Detailu* nepříliš určující označení. Kromě členů redakce, ke kterým patřili mj. i Jana a Jiří Ševčíkovi, Radek Váňa, Michal Koleček, Tereza Petišková nebo Martin Dostál, spolupracovali s *Detailem* externě i teoretici jako např. Jiří Valoch ad.

<sup>138</sup> Více (*Živel* Archiv) – viz bibliografie.

<sup>139</sup> Šedou cihlu vydala Jazzová sekce Karla Srpa.

<sup>140</sup> Archiv samizdatového *Vokna* vydávaného do r. 1989 (*Vokno Archiv*) – viz bibliografie.

<sup>141</sup> Horová 2008, Liška 1996, Lindaurová – Nedoma 1998.

struktura textů VU je náročnější, periodikum přináší i úryvky teoretických statí a množství recenzí zahraničních výstav nebo textů od spolupracovníků zpracovávajících zahraniční dění na poli výtvarného umění.

Významné jsou také výtvarnému umění věnované rubriky kulturních periodik nebo obecným a aktuálním tématům výtvarného umění věnované texty časopisů zaměřených na specifickou oblast výtvarného umění jako je architektura, fotografie nebo film (které nejsou předmětem zájmu této práce). Mají různou periodicitu a zaměření. Architektuře jsou věnované např. *Zlatý řez* (od 1992), *Architekt* (měsíčník Obce architektů, vychází od roku 1990, do roku 1998 čtrnáctideník, poté měsíčník), *Fórum architektury a stavitelství* (1996–2007); filmu *Cinepur* (od r. 1991, do r. 1997 pod názvem *Cinemapur*), *Cinema*, *Illuminace* ad.<sup>142</sup> Ze specificky zaměřených kulturních periodik věnuje pravidelně prostor výtvarnému umění časopis *Analogon* (od r. 1990, kdy vyšel i reprint čísla vydaného v r. 1969).<sup>143</sup>

Po roce 2000 vzniká řada dalších časopisů. *Artur* (2000–2002, devět čísel, vydávaný umělci jako jsou například Jiří David, Michael Pěchouček, Milan Salák), *Bazar* (1999–2001, Václav Hájek, Tomáš Winter, Mariana Serranová, Pavlína Morganová), z nichž do současnosti fungují již zmíněná periodika *Art&Antiques* (měsíčník fungující od r. 2002, který kromě aukčních zpráv a trhu se starožitnostmi věnuje výrazný prostor současnému umění, českému i zahraničnímu) a *Flash Art* (Česko-Slovenská čtvrtletní mutace mezinárodního periodika funguje od r. 2006, vydává ji Giancarlo Politi a editorka Helena Kontová, v současnosti časopis řídí Lýdia Pribišová, českou redakci vede Magda Magidová). Roste také počet specializovaných periodik (např. *Era 21* – od 2001 nebo *Fotograf* – od r. 2002). Dosud fungují také některá z regionálně zaměřených periodik jako např. *Prostor Zlín*.<sup>144</sup>

## **ii) Výtvarné rubriky kulturních a společenských periodik<sup>145</sup>**

<sup>142</sup> Kompletní výčet Rontáglová 2009, 25-26.

<sup>143</sup> Analogon Archiv.

<sup>144</sup> Vychází od r. 1993, od r. 1996 jako odborná revue s proměnlivou periodicitou, od r. 2003 čtvrtletně.

<sup>145</sup> Literární časopisy vycházející v období 90. let: *Iniciály*, *Tvar*, *Host*, *Literární noviny*, *Souvislosti*, *Revolver Revue*, *Kritická příloha Revolver Revue*, *Kritický sborník*, *Prostor*, *Analogon*, *Akord*, *Box*, *Psí víno* (od r. 1997), *Modrý květ*, *Weles*, *Labyrint Revue*, *Divadelní noviny*, *Vokno*, *Aluze*, *Živel*, *RAK*, *Svět literatury*, *Kvašňák*, *Studentské listy*, *Plav*, *Texty*, *Pandora*, *Plž*, *PAKO* (Cermanová 2008: 26 a 27).



Výtvarnému umění byl věnován prostor i na stránkách periodik *Labyrint*, resp. *Labyrint Revue* (vychází od r. 1991 s periodicitou převážně 10 čísel/rok, od r. 1997 vychází jedno tematické dvojčíslo ročně<sup>146</sup>) nebo *Revolver Revue* (1985, do roku 2004 fungovala i *Kritická Příloha Revolver Revue*), které dnes vycházejí jako tematicky zaměřené sborníky. Dalším periodikem tradičně (přerušovaně tradičně) důležitým pro výtvarné hodnocení, resp. jeho hodnocení jsou a byly *Literární noviny*.<sup>147</sup>

V *Revolver Revue* bylo výtvarné umění otiskováno, nikoli ale jeho reflexe, ale fotografie, resp. fotografie děl, jakožto určitý vizuální esej nebo časopisecká výstava, někdy prolínající se s textem, jindy samostatně. Texty reflektující výtvarné umění pronikly spíše do *Kritické přílohy RR*, ani tam se ale neobjevovaly příliš často.

*Labyrint Revue* se výtvarnému umění rychle začala věnovat v kontextu stanovených témat. Texty jsou eseje, kritickými pracemi ale z hlediska prostoru s kratšími texty publikovanými v jiných periodících porovnatelné pouze s *Výtvarným uměním*.

Výtvarné umění dostávalo prostor v časopise *Tvorba* – například v sekci esej nebo rozhovor, jednalo se jak o obecnější otázky umělecké hodnoty, tak o konkrétní výstavy (Pavel Ondračka, Rostislav Švácha, Jiří Machalický). Z literárních časopisů se výtvarné umění nejvíce uplatnilo v *Literárních novinách*. Ty vycházejí od roku 1992 jako samostatné periodikum. První dva ročníky (od r. 1990) byly součástí *Lidových novin*. Ty měly poměrně dosti široký záběr od literatury přes historii, filosofii, divadlo, až po zahraniční témata, otiskování poezie a prózy i děl na pokračování. V rámci kulturního servisu informovaly také o výstavách, objevovala se tu uměleckohistorická témata (renesance, Egon Schiele) i aktuální umění a kritické texty k umělcům jako Antoni Tàpies, Věra Janoušková apod. Okruh přispěvatelů byl velice široký. Ke konci 90. let se mění se grafika, prodlužují se texty. Politická témata se uplatňují, ale na menší ploše, celkově jsou rozsah i témata daleko omezenější a úměrně tomu se i výtvarné umění neobjevuje téměř vůbec.

---

<sup>146</sup> Ženy v umění (1–2/1997), Společnost a kultura (3–4/1998), Kultura velkoměst (5–6/1999), Umění a kýč (7–8/2000), Z periferie do center (9–10/2001), Prostory pro život (11–12/2002), Móda a umění (13–14/2003), Utopie (15–16/2004), Nebezpečné vztahy (17–18/2005), DIY / Udělej to sám (19–20/2006), Autoportrét (21–22/2007), Archeologie (23–24/2008), Nová Evropa (25–26/2009), Přitažlivost dekadence (27–28/2010), Kult práce (29–30/2011), Umění zapomínat (31–32/2012).

<sup>147</sup> Založeny byly v roce 1990 jako příloha deníku Lidové noviny, samostatně vycházejí od roku 1992. Navazují na tradici Literárních novin (1952–1967, 1967–1968), Literárních listů (1968) a Listů (1968–1969). Kulturně-politický týdeník – vydávala v letech 1993–2007 Společnost pro Literární noviny, nyní je vydavatelem Centrum pro média a demokracii, o.s. (šéfredaktor Jakub Patočka).

*Mladý svět* vycházel až do roku 2005, kdy byl kvůli klesajícímu nákladu sloučen se společenským časopisem *Instinkt*. V kulturní rubrice tu do roku 1993 působil Josef Chuchma, soustředil se hlavně na literaturu, hudbu a fotografii. Objevovaly se zde informace o výstavách ve světě, ale velice stručné, v sekci kultury se o výtvarném umění psalo minimálně, prostor byl věnován knihám, hudbě nebo televizním pořadům. Časopis měl výrazně zábavní nebo zábavně společenský obsah. V dalších společenských časopisech má kultura daleko pevnější postavení, přestože prostor jí věnovaný není nijak závratný.

*Mladému světu* je nejbližší týdeník *Reflex*, pro který psal o výtvarném umění v druhé polovině 90. let Petr Volf. *Reflex* vychází od dubna 1990. Výtvarné umění se tu ale objevuje jen velice vzácně a to převážně v reportážních formátech. Několik textů tu publikoval Tomáš Pospiszyl, texty Petra Volfa byly výrazně publicistické. Texty jsou i delší, ale spíše popisné a velice populární – např. o art déco, africkém umění apod. Objevují se tu i rozhovory a aktuality, ovšem na velice malé ploše, v rámci rubriky Do černého jsou citováni i historici umění jako Kamil Nábělek a další, celkově se dá říci, že výtvarné umění je tu spíše uplatňováno ve formě zajímavostí nebo zábavy.

Týdeník *Respekt* vychází od března 1990. Kulturní rubrika je od počátku poměrně vyváženě věnovaná literatuře, divadlu, hudbě, filmu i televizní produkci, tanci, výtvarnému umění a architektuře. Objevují se tu ale také články a glosy k aktuálním tématům bulvárního tisku, koncepci rozvoje Prahy, médiím v evropském kontextu nebo majetkovým otázkám spojeným s transformací. Řada článků k výtvarné oblasti se tak zabývá institucemi a jejich provozním nebo legislativním rámcem (například vedením Národní galerie<sup>148</sup>), veletrhy, památkovou péčí nebo vznikajícími galeriemi, publikovány jsou i recenze nebo spíše glosy, i když zpočátku vzácně a když, tak poměrně stručné, spíše shrnující anebo hojně citující (Michal Singer, Magda Juříková, Peter Fuller). V prvních letech jsou nejčastějším typem textů polemiky ke kulturní politice (muzea, galerie, dotace...) anebo na architekturu zaměřené články kombinující reportáž s dalšími formáty. Od konce roku 1992 začíná pravidelněji psát recenze Jiří Hůla,<sup>149</sup> v lednu 1993 vychází hodnocení galerií a „úvod do postmoderny“ Marka Pokorného (Pokorný 1993), který s *Respektem* následně externě spolupracoval, což bylo určující i pro úroveň výtvarné kritiky publikované v periodiku, šlo však jen o několik textů. V roce 1995 ho střídá Milena Bartlová, s níž se pozornost

---

<sup>148</sup> Více Sršňová 1990.

<sup>149</sup> Jaroslav Chuchma se soustředí na literaturu.

věnovaná výtvarnému umění soustředí na středověk. V roce 1996 začíná spolupracovat s *Respektem* Jiří Peňás a několik textů tu publikuje Tomáš Pospiszyl, jejich spolupráce funguje dodnes. Jednotlivé články k výtvarnému umění jsou od Rostislava Šváchy, Vojtěcha Lahody, Věry Jirousové. Frekvence článků těchto odborníků je sice velmi malá, přesto je zřejmé, že probíhá spolupráce s teoretiky. Zpravodajský týdeník *Týden* vychází od roku 1994. Výtvarnému umění věnoval prostor občas (nejprve v rámci rubriky Kdy kde co jak – tyto texty se ale výtvarného umění týkaly jen v rovině zajímavosti, informace; později v recenzní sekci kulturní rubriky, ta se ale soustředila hlavně na hudbu, film a divadlo), nárazově i v rubrice Lidé, kde vycházely delší texty. Kromě dalších spolupracoval s *Týdnem* Josef Moucha, Jiří Machalický, Marek Pokorný i Lenka Lindaurová, na přelomu 90. let také Tomáš Pospiszyl.

### **iii) Výtvarné rubriky ve vybraném denním tisku**

Jak plyne z kapitoly úvodní i následující, která poukazuje na rozdíl mezi texty vznikajícími pro časopisy a pro denní tisk, staly se právě deníkové kulturní rubriky (resp. kulturní rubriky kulturních a kulturně-politických týdeníků) v devadesátých letech významnou platformou výtvarné reflexe. Zásadní bylo působení Marka Pokorného (pozdějšího šéfredaktora *Detailu*) v *Mladé frontě Dnes*. Jeho kritické příspěvky se podle Horové vyznačovaly „uměním říci podstatné na malé ploše a vybrat ze spektra dění události závažné, byť občas vyhoceně komentované.“ Další důležitou osobností, která přispívala kromě specializovaných periodik i do deníků byla a je Lenka Lindaurová, první šéfredaktorka časopisu *Umělec*, která v současnosti píše pro *ihned.cz*, online variantu *Hospodářských novin*; do nedávna fungovala také online platforma *Artservis.info*.

*Mladá fronta Dnes* byla privatizována<sup>150</sup> v září 1990, od té doby vychází pod doplněným názvem, redakce navazuje na *Mladou frontu* na personální úrovni. Jedná se o nejčtenější nebulvární deník. Z počátku 90. let je výtvarnému umění věnována pozornost jen vzácně, daleko spíše je deník zaměřen na domácí a zahraniční zpravodajství a sport (v pondělním vydání rubrika kultury zcela chybí). Témata kulturní rubriky jsou, pokud jde o literaturu, film, hudbu a divadlo, populární, z hudební oblasti je poměrně dost pozornosti věnováno popu a punku. O výtvarném umění píše Petr

---

<sup>150</sup> Více Vildová 2005.

Volf, který přináší recenze a reportáže i rozhovory i ze zahraničí. Rozhovory se jako formát k referování o výtvarném umění používají relativně často (např. Jana Hanušová) a témata jsou nejčastěji z oblasti filmu, televize, literatury. Větší prostor zaujímá výtvarné umění ve víkendové příloze. Počet stran v průběhu let výrazně narůstá, úměrně zaměření deníku je tu několik stran věnovaných fotbalu, míčovým hrám, hokeji apod. Ani v rámci kulturní sekce nejde mluvit o jednoznačném zaměření, často jsou tu témata spíše historická, urbanismus a bydlení, turismus apod. I výtvarné umění je pojímáno spíše zpravodajsky (ve víkendové příloze je okruh přispěvatelů širší, např. Jiří Hůla), texty o umělcích jsou ale spíše životopisy s rekapitulací dosavadní tvorby, než co jiného. O literatuře a později i fotografii píše Josef Chuchma, který rubriku kultury řídil od roku 1994. Kvalitnější je rozhodně zpracování kulturních a uměleckých témat v druhé polovině 90. let. V tomto období do *MF Dnes* začíná psát Marek Pokorný. I nadále se ale v kulturní rubrice dočteme, že např. zemřel producent Dallasu, a velkou část rubriky regionální kultury zabírá reklama. Marka Pokorného následně vystřídala Lenka Lindaurová, už jako student FSV UK sem přispíval i Jan H. Vitvar, který následně v redakci působil jako výtvarný redaktor (před přesunem do *Nedělního světa* a následně v r. 2006 do *Respektu*).

*Lidové noviny* poskytovaly v porovnání s *MF Dnes* kultuře už od počátku výrazně větší prostor. Jednalo se ale zejména o literaturu a divadlo. Články o výtvarném umění psali Lenka Lindaurová a teoretici jako Milena Slavická nebo Jaroslav Vančát. Původní formát s delšími texty se postupně posunul k podobě bližší dnešní s kratšími texty, více rubrikami, finanční sekci a také delší sportovní rubrikou. Témata výtvarného umění se nejčastěji prosadila ve čtvrté kulturní příloze Národní 9 (později jen Národní) a v nedělní příloze, kde vycházel také infoservis s programem televize i výstav. Od poloviny 90. let o výtvarném umění psala Lenka Lindaurová, dále např. Lubomíra Kmeťová, Jiří Hůla, o architektuře Zdeněk Lukeš, přispívala sem také Věra Jirousová a další. Někdy výtvarné umění chybělo po několik vydání zcela, jindy zabírá velkou část kulturní sekce a zároveň je tu rozhovor, recenze i tisková zpráva převzatá od ČTK. Řada textů je redakčních. V rámci rubriky Umění a kritika se výtvarné umění objevuje spíše historické, architektura a fotografie, současnému umění je prostor věnován málokdy.

Mizivý prostor věnuje výtvarnému umění deník *Práce*, který vycházel do roku 1997. V kulturní rubrice se sice občas po boku Sharon Stone objevil Hieronymus Bosch apod., jinak sem ale výtvarné umění proniklo jen v několika málo případech – např.

v kritikách Jaroslava Vanči nebo v některých redakčních textech informačního charakteru. Přestože je postupně kulturní rubrice věnováno více prostoru, výtvarnému umění není větší pozornost věnována ani ve víkendové příloze Péčko.

Deník *Právo* (s podtitulem *Nezávislé noviny* a od r. 1995 bez přívlastku rudé) je, pokud jde o kulturu a výtvarné umění, platformou Petra Kováče. Ten o výtvarném umění do *Práva* psal už od 80. let, a výběr témat i styl hodnocení je do velké míry dán jeho vkusem, což ale odpovídá jedné z možných rovin deníkové kritiky (viz podkapitola Praxe). Články obvykle shrnují biografii umělce a aktuální výstavu hodnotí v několika větách.

Zejména v první polovině devadesátých let se výtvarné umění v kulturní rubrice prosazuje poměrně často a zajímavý je i rozsah témat. Neoznačené články jsou přebírány z ČTK. V rámci kulturní sekce jsou občas publikovány i názory čtenářů. Výtvarné umění zejména ve formě rozhovorů s umělci proniká i do příloh, jako je středeční „Pro volné chvíle“, zato v pátečním „Čtení na sobotu“ se výtvarné umění neobjevuje a pokud, tak ve velice populární podobě. Některé texty k významným výstavám píše pro dosud *Rudé právo* Jiří Kotalík (např. k výstavě Jiřího Koláře). Od poloviny 90. let je charakter kultury zábavnější, podobně jako dříve převažuje hudba (vážná) a divadlo. Výtvarné umění není nijak frekventovaným tématem ani ve čtvrtěčnících přílohách *Café* a *Salón*.

#### **4.3. Kritika po roce 1989**

Václav Hájek v textu *Osud opravdového kritika* píše: „demokratizace veřejného nálepkování úzce souvisí s krizí tradičních autorit“ (Hájek 2009, 146). Jednou z autorit, která prochází krizí, je i kritika samotná, resp. její nárok na autoritu.

Od chvíle, kdy nemá kulturní produkt jasně definovanou utilitární funkci, tedy od počátku moderní epochy, je hráz či rám kritiky společensky velmi vyžadovanou institucí. Poté, co se uzavře kruh kritiky, je možné produkt či artefakt uložit do archivu jakožto fosilii, která je přesně popsána, inventarizovaná a bezpečně mrtvá (Hájek 2009, 151–152).

Hájek uvažuje nad posunem kritiky vzhledem k mediální realitě současného světa, do nějž spadá zapojení kritického diskursu do marketingových strategií „nepředstavuje tedy nástroj interpretace a hodnocení, ale normativní aparát produkující vzorce myšlení a chování konzumentů“ a „návodnostním“ pojetím kritiky.

Původní typ kritiky, který známe z raně moderní epochy, byl v masovém měřítku nahrazen kritikou jakožto určitou příbalovou informací či návodem k užívání určitého výrobku. Návodů nejsou běžně uchovávány ani po dobu životnosti výrobku, natož aby se archivovaly (Hájek 2009, 152–153).

Krátká životnost je jen jedním z důvodů úpadku kritiky. Tím druhým je negativní vnímání institutu kritiky v době, kdy zdání zpětné vazby pasuje do role kritika každého „interaktivního“ diváka, kritický názor povoláných přitom udržuje zdání elitního nebo zasvěcenějšího názoru a z něj plynoucího práva na hodnocení (Hájek 2009).

Marek Pokorný pokládá za zásadní kritiku programovou, tedy kritiku formulující a prosazující určitý umělecký přístup a směr. Pro devadesátá léta byl tento typ kritiky charakteristický a do velké míry převládající. Karel Císař o kritice devadesátých let hovoří jako o názorové kritice (Marka Pokorného a Tomáše Pospiszyla vidí jako její představitele). Programová kritika je závaznější ve smyslu hodnot i zdrojů, názorová je individuálnější, přístup je ale obdobný. Vzhledem k nepřehlednosti situace v 90. letech chyběla kritika institucionální – hledající hlubší souvislosti uměleckého provozu. V porovnání se současností ale intenzivně fungoval kritický diskurs v širším smyslu – formující názory a umožňující tvorbu hodnot prostřednictvím volby témat (Pokorný 2009).

#### **4.4. Tvrdohlaví útočí... a končí**

V roce 1991 proběhla nejprve červnová „první a poslední ‘vesnická’“ výstava Tvrdohlavých u fotografa Jindřicha Štreita (Sovinec),<sup>151</sup> která byla spíše retrospektivou dosavadní činnosti skupiny. Následně byla uspořádána třetí (3. pražská) výstava skupiny Tvrdohlaví. V Národní galerii.<sup>152</sup> Až na společný sborový zpěv proběhla vernisáž vzhledem k dosavadním prezentacím Tvrdohlavých dosti nestandardně – zcela standardně. „Provokativní autoři z neveřejných konfrontací 80. let se definitivně stali uznávanými umělci ve středních letech“ (Morganová 2011, 44). Výstava byla hojně recenzována v denním a zejména specializovaném tisku (*Občanský deník*, *Výtvarné umění*, *Ateliér*, *Tvorba*). Podle Tvrdohlavých byly ohlasy „až příliš pozitivní“, kritizovány byly jen drobnosti, jak se děje klasikům. Přejít do mainstreamu skupina nezvládla. Den před zakončením výstavy se Tvrdohlaví rozpadli.

<sup>151</sup> „Na slavnostní vernisáž se dostavila bezmála tisícovka hostů“ (Tvrdohlaví Archiv).

<sup>152</sup> V Městské knihovně spadající dosud pod NG.

Z postmoderní provokace se stala všeobecně přejímaná umělecká hodnota, Tvrdohlaví začali působit jako profesori na uměleckých školách a začali vystavovat ve větší míře samostatně. V roce 1997 v červnu uspořádali Tvrdohlaví v Obecním domě setkání po 10 letech, o dva roky později proběhlo v ateliéru Stefana Milkova znovuzaložení skupiny. V roce 1999 pak uspořádali obnovení Tvrdohlaví velkou retrospektivní výstavu ve Valdštejnské jízdárně: Tvrdohlaví IV. Celková návštěvnost výstavy dosáhla 25 tisíc návštěvníků. Recenze vyšly v denících (*Lidové noviny*, *MF Dnes*), ve výtvarných časopisech (*Umělec*, *Ateliér*) i týdenících (*Respekt*, *Týdeník Rozhlas*). A jakoby vyslyšely reakci Tvrdohlavých z r. 1991, obviňovaly umělce ze stagnace, estetizace, politické aktualizace a opakování. Viz podkapitola Praxe v 5. kapitole. S novým tisíciletím začala fungovat také Galerie Tvrdohlaví, kterou vedl manažer skupiny Václav Marhoul. Vystavena tu byla díla Tvrdohlavých i mladší generace, probíhaly tu výstavy jednotlivých členů skupiny, společné přehlídky a výstavy spřátelených výtvarníků. Tento krok by mohl uzavřít transformační vývoj a naznačit posun ve vývoji s koncem dekády, přesně v duchu bludného kruhu, který rozebírá další kapitola, se ale provázanost umění s trhem ukázala jako problematická a Galerie Tvrdohlaví byla po čtyřech letech bojů s financováním uzavřena.<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> „(Galerie) si jako jedna z mála galerií v Praze za cíl vytkla představovat kontinuálně široké veřejnosti pouze výhradně současné české umění, díla členů bývalé výtvarné skupiny Tvrdohlaví a zejména mladé generace výtvarníků. Zašla v Paláci Lucerna po vyčerpávajícím boji na obecný nezájem sponzorů o kulturu a výtvarné umění zvláště, na omezené možnosti českého trhu a na neudělení grantů po celou dobu jejího života.“ (Proculture 2004).

## 5. Umění, trh a média

### Teorie a historie k praxi 90. let.

Následující kapitola má ujasnit problémy plynoucí z nejednoznačných souvislostí a vazeb výtvarné scény, mediální reflexe a tržních mechanismů. Rozpracovává témata, která vyvstala s obdobím devadesátých let, zdaleka ale nepříslušela jen ranému období transformace, v mnoha ohledech zůstávají aktuální dodnes.

#### 5.1. Umění a trh

Pokud jde o současné umění, trh je rozhodně lepším ukazatelem než názory kritiků (Thomson 2010, 282).

Trh s uměním je dnes téměř synonymem pro umění jako takové (Groys 2008, 4).

Nepřehlednost uměleckých výstupů i zdrojů vnímá řada teoretiků ve spojitosti s postmodernou, která paralelní systém vzájemně se vymezujících přístupů násobí. Podle Groyse není východiskem postmoderny měnící se struktura společnosti, vnímání času a prostoru ani média nebo migrace, které jsou často uváděny jako klíčové vlivy formující jiný způsob vnímání skutečnosti a jeho uměleckého zpracování. Zdrojem je podle něj právě trh:

Je třeba si vybavit, že původ zájmu o různorodé a odlišné přímo souvisí se zrodem globálních trhů informací, médií a zábavy v 70. letech 20. století a s rozšířením těchto trhů v letech osmdesátých a devadesátých (...) Diskurs a politiku kulturní různorodosti a odlišnosti nelze pochopit a interpretovat mimo jejich provázanost s tržními mechanismy posledních desetiletí 20. století (...) (Groys 2008, 151).<sup>154</sup>

Podle Aniy Nicinske spočívala problematičnost trhu v tom, že obyvatelé nově demokratických zemí vnímali trh jako prostor pro vyjádření přání a názorů, jako prostor individuálního výběru a svobody. Tak naivní očekávání a představy podle ní

---

<sup>154</sup> „It must be recalled that the emergence of the taste for the diverse and the different was directly related to the emergence of globalized information, media, and entertainment markets in the 1970s and the expansion of these markets in the '80s and '90s. (...) (T)he discourse and the politics of cultural diversity and difference cannot be seen and interpreted correctly without being related to the market-driven practice of cultural diversification and differentiation in the last decades of the twentieth century.“ (Groys 2008, 151).



musely nutně způsobit řadu morálních dilemat. A stejně tomu bylo i v uměleckém provozu (Nicinska in Baladrán – Havránek 2009, 729–731).

Podle Dona Thompsona,<sup>155</sup> který se specializuje na trh s uměním, je role uměleckých kritiků pro umění minimální. Nedostatek vlivu se týká hodnocení, postavení, proslulosti i ceny děl. Thompson doslova říká, že kritici „nerozhodují (...) o úspěchu či neúspěchu jednotlivých umělců a o jejich cenách už vůbec ne“ (Thompson 2010, 277). Bez ohledu na obecné přesvědčení je vliv kritiků mizivý a sami kritici si jsou tohoto svého postavení vědomi.<sup>156</sup> Thompson rozlišuje dva typy výtvarných kritiků v západní společnosti.

Novináři pracují pro masová média, zatímco tradiční kritikové přispívají do specializovaných publikací a časopisů zaměřených na úzký okruh čtenářů. Výtvarní publicisté a komentátoři bývají zaměstnáni na plný úvazek, kdežto kritikové jsou téměř vždy na volné noze a dostávají minimální honorář. (...)

Někteří výtvarní publicisté mají výtvarné nebo kunsthistorické vzdělání, jiní jsou aktivní tvůrci výtvarníci. Kritikové bývají vysokoškolskými profesory, kurátory uměleckých galerií, bývalými malíři nebo jejich partnery. Zatímco novináři si umělecký svět drží od těla, kritikové k umělcům, o kterých píší, často mívají osobní vztah (Thompson 2010, 277–278).

Za posledního vlivného a mocného kritika považuje Thompson Clementa Greenberga.<sup>157</sup> Když jmenuje významné kritiky, tedy kritiky, kteří jsou považováni za vlivné, jedná se o kritiky píšící pro deníky a časopisy, které nejsou úzce zaměřené na výtvarné umění: Roberta Smith a Michael Kimmelman z *New York Times*, Richard Dormant z *Daily Telegraph* a Adrian Searle z *Guardianu* (Thompson 2010, 278).

Žádný ze současných kritiků nemá vliv a autoritu ani zdaleka srovnatelnou s Greenbergem. Jejich hlavním posláním dnes je snažit se čtenáře přesvědčit, aby si přišli prohlédnout výstavy mladých a začínajících umělců. (...) Kritikové se zabývají abstraktními aspekty významu umělcova díla a jeho jedinečnosti proto, aby si zachovali přízeň redaktorů a vydavatelů. (...)

---

<sup>155</sup> Don Thompson je ekonom a sběratel současného umění. Jako profesor obchodu a podnikání se zaměřením na marketingovou strategii působil na London School of Economics, Harvard Business School, v současné době působí na York University v Torontu. Je autorem nebo spoluautorem devíti knih o marketingu a ekonomice.

<sup>156</sup> Shrnuje to citací významného newyorského kritika Jerryho Saltzera (píšícího pro *Village Voice*, třikrát nominovaného na Pulitzerovu cenu za kritiku): „Nikdy za posledních padesát let neměl názor kritika na trh s výtvarným uměním menší vliv.“ (Thompson 2010, 278).

<sup>157</sup> Greenberg rozhodl o úspěchu řady umělců 50. a 60. let (Jackson Pollock, Willem de Koonig, Morris Louis ad.). Zemřel v roce 1994.

Výtvarný kritik má ještě jednu funkci, a to pomáhat periodiku, pro které píše, získávat příjem z reklamy (Thompson 2010, 279–280).

Daleko větší vliv mají kritici, pokud působí jako kurátoři a autoři textů pro katalogy, což podle Thompsona dokládá rozporuplnou roli kritika – srovnává takové postavení s filmovým kritikem, který by si přivydělával jako agent producenta, poradce distributora nebo organizováním filmových festivalů.

Takový nedostatek odstupu kritiky od sféry, kterou má kriticky hodnotit, je v českém prostředí charakteristický nejen pro výtvarné umění. Celkově postavení výtvarných kritiků, ať už se zaměříme na 90. léta anebo na současnost, odpovídá západnímu provozu jen v několika případech. Překvapivé je spíše, jak málo anebo jak pomalu se západnímu systému přibližuje.

Obdobná je situace uměleckých institucí. Vliv uměleckých galerií a jejich kurátorů<sup>158</sup> ve světovém kontextu je pro umění podle Thompsona nečekaně velký, pro vnějšího pozorovatele ale zcela neprůhledný (Thompson 2010, 283). Navíc o tom, co je v galeriích vystavováno, často podle něj rozhodují spíše peníze než výběr kurátora, protože i velké světové instituce jsou závislé na darech konkrétních děl jako akvizic, i děl pro konkrétní výstavy – málokdy se jedná o velkorysé poskytnutí finančních prostředků na provoz. Grantová politika a rozdělování veřejných peněz galeriím má pak podle Thompsona s uměním společného dost málo, galerie soupeří o prostředky s ostatními institucemi muzeí, knihoven, sportovišť nebo dopravní infrastrukturou. Galerie proto nejčastěji zakládají a financují ti, kdo chtějí předvést svou sbírku (u nás např. Galerie Zlatá Husa Vladimíra Železného, ale i tento příklad není zcela odpovídající, protože sbírka není běžně přístupná veřejnosti) nebo kromě sbírání umění jako mecenáši financují provoz menších galerií (u nás Galerie Václava Špály a Ateliér Josefa Sudka nebo SF Group Jana Kellnera). Thompson popisuje také vztahy, které fungují mezi významnými nekomerčními galeriemi a muzei umění, a soukromými komerčními galeriemi, které zastupují své umělce – a to pokud jde o retrospektivy, nákup uměleckých děl apod. Tyto mechanismy u nás nefungují, i proto, že místní instituce, které by byly paralelou berlínské Neue Nationalgalerie,

---

<sup>158</sup> Nejvýznamnější kurátoři jsou podle Thomsona následující: Norman Rosenthal (Royal Academy of Arts, Londýn), Rudi Fuchs (Stedelijk Museum, Amsterdam), David Elliott (Mori Art Museum, Tokio), Hans-Ulrich Obrist (Serpentine Gallery, Londýn), Christos Joachimides (Národní galerie, Athény). (Thompson 2010, 283).

amsterdamského Stedelijk Museu nebo madridského Museo Reina Sofía, natož pak londýnské Tate, newyorských MoMA nebo Whitney, pařížského Centre Pompidou nebo tokijského Mori Art Museum, neexistují.

Ani situaci umění a trhu s uměním ve Spojených státech a v Evropě ale není možné vnímat jednoduše jako „západní“. Konceptuální umělec Ján Mančuška měl, díky spolupráci s newyorskou, evropskou i domácí scénou, zkušenost se všemi zmíněnými typy galerií, a severoamerický a evropský provoz vnímal jako diametrálně odlišný.

V Evropě je nejdůležitějším členem uměleckého provozu kurátor. Ten vytváří konečnou hierarchii. A protože zastupuje zpravidla instituci financovanou ze státních nebo městských prostředků, je umělecký provoz v Evropě (...) zpolitizovaný. Takový přístup neumožňuje mně nebo mé generaci, abych se zbavil toho, že jsem východoevropský umělec. Ve Spojených státech je to všechno postavené jinak. Tam všechno drží trh. Nejdůležitější postava je sběratel (Mančuška podle Petráková 2004).<sup>159</sup>

V českém prostředí podle něj trh s uměním neexistuje, protože tu „není žádná struktura soukromých galerií“ (Mančuška podle Petráková 2004).

České instituce i čeští teoretici a kritici mají nejen zcela jiný vliv na umělecké dění, mají i zcela jiné aspirace a záměry. Přes deklarovaný význam umění a kultury pro českou společnost mizí zájem o výtvarné umění z veřejného prostoru, i médií. Z médií nemizí jen hodnocení a interpretace umění, mizí i reportáže a informační servis. Výtvarné umění se zdá být stále více, a brzy možná už výhradně, obsahem internetových mutací deníků a on-line verzí časopisů. V současnosti je nejjednodušším zdůvodněním a příčinou ekonomická krize a její následky. Je ale zcela legitimní předpokládat, že vzhledem k (netržnímu) charakteru českého výtvarného umění by k takovému posunu došlo i v krizi neovlivněné situaci. Tento „netržní“ charakter není dán intelektem, nadhledem, snobismem nebo nerealistickým vnímáním této oblasti, ale daleko spíše nedávnou historií znemožněnou skutečnou transformací umělecké produkce, provozu a trhu s uměním. Světový obchod s uměním je údajně „ta nejneprůhlednější a nejméně regulovaná z významných komerčních činností na světě“ (Thompson 2008, 43). Bývá přirovnáván k obchodu

---

<sup>159</sup> „Odpadá otázka, jestli je člověk z Prahy nebo třeba Helsinek. V tomhle je to neuvěřitelně svobodné. Zase ale vše podléhá všemocnému trhu a je to zřetelné. Umělci, které znám z Evropy, mají ve Spojených státech věci, které jsou daleko prodejnější. Omezují svou tvorbu například na objekt nebo kus. Stále platí lapidární omezení, že co kus, to se lépe prodává.“ (ibid.).

s drogami, protože má zcela vlastní, běžné tržní logice se vzpírající pravidla, kdy vliv poptávky (aniž by tomu šlo díky předpokladům a zkušenosti jakkoli zabránit) může během okamžiku zcela změnit stav v celé oblasti a vyhnat ceny umělců a jejich děl do zcela absurdních výšek (někdy ani nemusí nejprve zemřít). V České republice je situace jiná. Než bylo možné přijmout západní model fungování, vytlačil ho jakýsi nový globální model, který se v českých podmínkách lokalizoval do obdobně z hlediska trhu disfunkční polohy. V mnoha ohledech tak navazujeme na silnou avantgardní tradici a částečně tak, i když poněkud překvapivým způsobem, potvrzujeme ono specifické postavení, které umění v české společnosti má.

## 5.2. Instituce a provoz

Z přibližně devíti milionů českých občanů nad patnáct let je pouze velice nízké číslo potenciálním publikem výtvarného umění – Jaroslav Vančát hovoří o 3%. Nejatraktivnější výstavy,<sup>160</sup> za něž lze považovat maximálně jeden dva projekty ročně, mají průměrnou návštěvnost tři sta až pět set návštěvníků za den.<sup>161</sup> Šedesát galerií a výstavních prostor se specializuje výhradně na vizuální umění (Compendium 2013 ref. Nipos 2010).

V České republice je 6,7 milionů uživatelů internetu,<sup>162</sup> (Compendium 2011). A existuje zde přibližně šedesát až devadesát internetových stránek zaměřených na

---

<sup>160</sup> Návštěvnost výstav a trendy v jejím vývoji jsou srovnatelné celosvětově. Nejnavštěvovanější jsou výstavy impresionismu (v roce 2011 bylo prodáno téměř milión vstupenek na výstavu Clauda Moneta v Grand Palais). Na druhém místě v návštěvnosti se řadí staří mistři jako Rubens, Rembrandt nebo Goya (Rubense v Pradu vidělo 285 tisíc lidí). Vysokou návštěvnost mají také velké putovní výstavy slavných sbírek (až 530 tisíc návštěvníků). V roce 2010 byla nejnavštěvovanější výstavou u nás výstava vídeňské Albertiny vystavující Moneta a Warhola v Národní galerii (50 tisíc návštěvníků). V posledních letech stoupá také návštěvnost výstav současného umění. Pařížskou instalaci Anishe Kapoora denně navštívilo téměř 7 tisíc lidí.

Jedinou českou galerií, která byla uvedena v přehledu *The Art Newspaper* (dostupné on-line na <http://www.theartnewspaper.com/>), byla galerie Rudolfinum. Výstava *Kontroverze* (Právní a etická historie fotografie, podzim 2011), kterou shlédlo 30 tisíc návštěvníků (517 za den), což odpovídá maďarské výstavě avantgardy v budapeštském Szépművészeti Múzeu (52 tisíc návštěvníků celkem, 510 za den) a výstavě design v Národním muzeu ve Varšavě (36 tisíc celkem, 210 za den). V porovnání s vídeňskými galeriemi a muzei jsou čísla z Prahy, Varšavy a Budapešti velmi nízká. Der Blauer Reiter (skupina Modrý jezdec) v Albertině vidělo 200 tisíc lidí (1665 za den). (Lomová 2012, Lomová 2013). Průměrná návštěvnost českých galerií a muzeí za rok činí asi 10 tisíc návštěvníků (číslo pro rok 2011, NIPOS 2011).

<sup>161</sup> V roce 2011 bylo statisticky monitorováno 490 zařízení (a 331 jejich poboček), z čehož 32 spadalo pod státní administrativu (19 z toho přímo pod Ministerstvo kultury). 96 jich bylo regionálních, 260 spravovaných městy, 56 muzeí, památníků a galerií provozovaly církve nebo jiné neziskové organizace, 56 soukromníci (Nipos 2011). Galerií zaměřených na výtvarné umění je okolo šedesáti.

<sup>162</sup> 6 680 800, 63.6% obyvatelstva. V Německu je to 79.6%, v Rakousku 73.4%, v Chorvatsku 50.7%, v Maďarsku 61.7%, v Polsku 58.8%, v Norsku 91.2%. (Compendium 2010).

V České republice se výdaje Ministerstva kultury od roku 2007 snižují – v roce 2011 byla částka vyhrazená pro kulturu a umění asi 335 mil. korun (asi 13,4 mil. eur) ale pouze 40% předpokládaných

vizuální umění (asi jedna třetina z nich po několika měsících fungování přestává být aktualizována), asi stovka na výtvarné umění orientovaných institucí a organizací (z nichž asi šedesátku tvoří ony galerie, Nipos 2011) – soukromých, státních, zřízených městem či regionem, přes třicet na vizuální umění zaměřených vydavatelství a nakladatelů, a asi padesát periodik – obecnějšího nebo specializovaného charakteru, regionálních i celostátních, zaměřených na výstavy, aukce, umělecké vzdělání, fotografii, design, architekturu (Culture.net 2013).

Při takovémto výčtu vyvstává hned několik otázek. V porovnání s povzdechy nad mizením kulturních periodik se zdají adekvátnější otázky „Jak to, že jich stále tolik přežívá?“ a „Kdo a proč je udržuje při životě?“.

Další otázka je, jaký je skutečný důvod toho, že se umění a jeho reflexe stěhuje na web. Internet se zdá být daleko vhodnější platformou prezentace, hodnocení a „spotřeby“ umění, protože daleko lépe odpovídá jeho současné podobě, obsahu, způsobu fungování i formě. Co se tedy stane, pokud se internet promění v jediný zdroj informací o umění? Jak změní případná omezenost na jediný typ média způsob, jakým umění vnímáme a jak o něm přemýšlíme? A jak změní samotné umění?

Otázka posunu výtvarného umění na internet není samozřejmě českým specifikem. Situace je obdobná v řadě zemí, které žádným obdobím transformace ve smyslu demokratizace za posledních dvacet let neprošly.<sup>163</sup>

Finští teoretici Heikki Hellman a Maarit Jaakkola(ová) zdůvodňují posun v psaní o umění proměnou paradigmatu (Hellman – Jaakkola 2009). Stav finské umělecké žurnalistiky (rozšíření oblasti vnímané jako „umění“, zaměření na zábavu) vidí jako konflikt „estetického a žurnalistického přístupu a hodnot“ (Hellman – Jaakkola 2009, 784). Zaměřují se na popis postavení a vnímání sebe sama uměleckých kritiků a novinářů píšících o umění. Jejich závěry přesně korespondují s tvrzeními, která tu zazněla o české umělecké kritice a publicistice: Narůstá pokrytí témat propojených s trhem nebo témat ekonomicky zajímavých, klesá počet stránek věnovaných umění,

---

grantů a investic bylo realizováno (Zpráva o státní podpoře umění 2011). Z této částky tvoří investice do výtvarného umění asi 10,6% a na výstavní aktivity jde asi 3,8% (Aris 2011).

Servery zaměřené na umění spadající pod Ministerstvo kultury (financováním) jsou databáze VVP AVU, Artlist a AbArt, ProCulture.cz, culturenet.cz (Zpráva).

<sup>163</sup> Srv. např. s projektem zkoumajícím kulturní žurnalistiku na norské Univerzitě v Bergenu, pod vedením Leifa Ove Larsena a Karla Atle Knapskoga. V roce 2008 také vyšla jejich kniha „*Kulturjournalistikk: Pressen og den kulturelle offentligheten*“ v nakladatelství Spartacus Scandinavian Academic Press, překlad není dostupný.

mizí kritický přístup a „umělecká kritika v denním tisku se hroutí, pokud jde o úroveň i výběr témat“. Ve svém textu Hellman a Jaakkolová také shrnují situaci v dalších zemích, takže závěry týkající se umění v tisku - snižování počtu článků<sup>164</sup> a zprávy nahrazující recenze nebo hodnotící texty<sup>165</sup> rozhodně nelze považovat za příznačné pro Českou republiku.

Britské teoretičky Gemma Harries a Karin Wahl-Jorgensen se ve studii zaměřené na kulturní a umělecké publicisty (s podtitulem *Elitáři, zachránci nebo maniaci?*) shodují, že většina autorů textů o umění je na volné noze, což donedávna v jistém smyslu platilo i pro Českou republiku. Po reorganizaci a restrukturalizaci většiny redakcí dnes většinu textů v sekci kultura a umění píší editoři sekce umění, resp. kultury. Neplatilo by ani dělení na umělecké kritiky a umělecké publicisty, resp. tvrzení, že od sedmdesátých let se využívá převážně publicistický přístup, a od osmdesátých let publicistika kritický přístup ve velké míře nahrazuje. Většina českých autorů textů o umění se považuje za odborníky, ale používá publicistické formáty, které považují za čtenářsky stravitelnější a vhodnější, přestože sami přiznávají – a teoretici s nimi důrazně souhlasí – že úroveň těchto textů je velice nízká.

Od poloviny devadesátých let návštěvnost galerií a muzeí celosvětově výrazně vzrostla.<sup>166</sup> V roce 1996 se nejvyšší čísla pohybovala kolem tří tisíců návštěvníků denně, v roce 2011 je to sedm tisíc (Lomová 2012). V České republice jsou čísla výrazně nižší, což souvisí nejen s velikostí potencionálního publika – asi tři sta návštěvníků za den (Lomová 2013).<sup>167</sup> Návštěvnost výstav tedy roste, přestože výtvarné umění a jeho recenze z tisku mizí. Stojí za tím snazší přístup k informacím, růst počtu propagačních akcí (typu Muzejních a Galerijních nocí) a zejména sdílení

---

<sup>164</sup> Odlišný je vývoj například v mexickém kulturním tisku, v němž naopak prostor věnovaný umění od počátku tisíciletí značně narostl (Canclini 2003), což je dááno do souvislosti s globalizací, ale ve zcela jiném ohledu. I v mexické kulturní sekci ale zabírá výtvarné umění polovinu prostoru oproti literatuře (Canclini 2003, 45).

<sup>165</sup> Rozlišují recenze (reviews) a upoutávky (pre-views), jakožto dva převažující typy článků o umění. V českém tisku nelze jejich dělení moc dobře uplatnit, protože takzvané recenze jsou často spíš infoservisem (přestože názory autora skutečně prezentují, na argumentaci nebo hodnocení není prostor ani motivace). Pokud je o výstavě infomováno předem, pravděpodobnost, že bude stejné výstavě věnován prostor ještě následně, je minimální (Hellman – Jaakkola 2011, 788).

<sup>166</sup> V roce 1996 časopis The Art Newspaper provedl první srovnání. Srovnání pro rok 2011 zpracovávalo data 400 institucí a asi 1500 výstav z celého světa (Lomová 2012).

<sup>167</sup> Celková návštěvnost výstavy Rembrandta byla 34 tisíc návštěvníků, tedy 372 za den. Vysokou návštěvnost měla také dosud trvající výstava Slovanská epopej v Národní galerii, 320 návštěvníků za den (Lomová 2013) a výstava Krištofa Kintery v Galerii hlavního města Prahy a současná britská malba (Beyond Reality) v galerii Rudolfinum. Výrazně nadprůměrné návštěvnosti se těší také přehlídky současného designu a užitého umění (jako výroční Designblok).

informací o akcích přes sociální sítě. Důležité jsou v tomto ohledu také PR aktivity galerií, jejich on-line komunikace a skutečnost, že vstupné až na výjimky zásadně nepodražilo. Problémem tedy není přesun komunikace a prezentace vizuálního umění na internet. Problematický je jazyk, formát a obsah textů.

Přestože téma on-line alternativy reálně s českým prostředím souvisí až od přelomu tisíciletí, je ve vztahu k vývoji psaní o výtvarném umění, jeho současnou podobou i možným vývojem do budoucna tak zásadní, že je, podle mého názoru, nutné naznačit alespoň základní obrys problematiky.

### ***i) Umění on-line***

Umění, resp. jeho reflexe na internetu má několik podob. Specifickou rovinou je umění vznikající pro prezentaci on-line, tzv. Web Art, kde je web médiem v komunikačním i výtvarném smyslu a dílo je zprostředkovatelné/použitelné pouze jeho prostřednictvím.<sup>168</sup> Další skupinou jsou webové stránky, oficiální nebo osobní, galerií a umělců. Zejména pro teorii umění, ale také pro antropologii umění a konceptuální umělecký přístup je internet zásadní jakožto archiv, jediný možný dostupný zdroj, na který lze při citaci nebo opakovaném zprostředkování díla nebo přesněji jeho záznamu odkázat. Web je v tomto případě re-prezentací uměleckého díla, v obou významech slova, jako dokumentace i zpřítomnění.<sup>169</sup> Poslední skupinou by byl web jako výstavní prostor,<sup>170</sup> on-line galerie a výstavní projekty.<sup>171</sup>

Po formální stránce lze rozlišit on-line obsahy, které jsou (1) databázemi (podmíněnými granty, výzkumem, akademickými nebo institucionálními záměry), (2)

---

<sup>168</sup> „Recontextualizing someone else's content by displacing it geographically, physically, or intellectually highlights immediately the lack of autonomy of the work of art and how much of its meaning is generated through its place within the institutions of art and in relation to audiences.“ (Graham – Cook 2010, 32).

<sup>169</sup> „Unlike some of the earlier examples of system-based art, new media art projects often have built in the idea of feedback, of computability and connectivity between many rather than one to many. Works that are distributed across space and are dematerialized by dint of their emphasis on process instead of product are somehow more material in the consideration of their presentation because of the social connections and the possibilities for engagement.“ (Graham – Cook 2010, 68).

<sup>170</sup> Teoretičky Beryl Graham(ová) a Sarah Cook(ová) citují v publikaci zaměřené na současné kurátorské strategie Oliu Lialinu, zakladatelku jedné z nejstarších online galerií. V roce 1998 řekla: „On-line galleries and exhibitions are nothing more than lists, collections of links. On one hand, it fits the nature of many-to-many communication; the Internet itself is also only a collection of a lot of computers, and it works. On the other hand, list by list compilation brings us to an archive-like situation, to a story about keeping and retrieving information. On-line galleries only store facts and demonstrate that a phenomenon exists. They neither create a space, nor really serve it.“ (Graham – Cook 2010, 70).

<sup>171</sup> Např. výstava Kde domov můj? z podzimu 2013. Výběr z děl přihlášených do soutěže byl prezentován na <http://kdedomovmuj.dox.cz/cs/vystava>.

sebe-prezentací (umělců, galerií, muzeí a dalších na umění zaměřených institucí)<sup>172</sup> nebo (3) sebe-realizací (od blogů nebo jim podobných obsahů referujících o umění až po vyčerpávající stránky zaměřené na konkrétní projevy z oblasti umění a designu, obojí vycházející z osobního zájmu autorů).<sup>173</sup>

Přestože v souvislosti s obdobím devadesátých let nelze o kategorii on-line uvažovat (prohlížeč Seznam funguje od roku 1996, zpravodajské portály byly spuštěny až v posledních letech dekády a vysokorychlostní internet je dostupný až od roku 2003), uvedu alespoň několik zajímavých údajů vycházejících z odpovědí autorů těchto stránek.<sup>174</sup> Čtenáři/uživatelé obsahů jsou podle správců stránek z velké většiny profesionálové v oblasti umění – teoretici, studenti, profesori, umělci a novináři (*Artalk.cz* na základě Google Analytics, *Artmuseum.cz* na základě Pocitadlo.cz).

Z českých webů, které jsou zaměřené na výtvarné umění a jsou periodické a aktuální, jsou nejdůležitější *Artyčok TV* fungující od roku 2005 v rámci pražské Akademie výtvarných umění a referující zejména formou reportáží, záznamů přednášek nebo profilů o probíhajících výstavách, nebo *Arttalk.cz*, informační portál s aktuálními informacemi o výstavách, ale také komentovaných prohlídkách, přednáškách nebo mediálních reflexích dalších médií. *Arttalk.cz* založil v roce 2008 spolek *Arttalk* vedený Silvií Šeborovou, šéfredaktorkou je Klára Peloušková (v roce 2015 obdržela Cenu Věry Jirousové pro nejlepší kritiky výtvarného umění). Jako celorepublikový informační portál o výstavách, vernisážích, komentovaných prohlídkách a akcích spjatých s výtvarným uměním v tištěné i on-line verzi funguje *ArtMap.cz* (od roku 2008).

Většina oslovených uvádí jako důvod vzniku „neexistenci podobného projektu“ (*Artalk.cz*), přestože jejich počet je vzhledem k potenciálnímu publiku poměrně vysoký, viz výše. Většina z nich vzniká díky nadšení autorů, jako studentská (*Czechdesign.cz*) nebo volnočasová aktivita. Stejný je princip vzniku obsahu – spolupráce s přispěvateli, jejichž výběr témat vychází z vlastních zájmů a iniciativy,

<sup>172</sup> *Artlist.cz*, *Abart.cz*, *Vvp.avu.cz* nebo oficiální databáze Ministerstva kultury <http://www.proculture.cz/>. *Artalk.cz*, *Czechdesign.com*, *Jlbjlt.net//* Vs. *Rhizome.org/*, *eai.org/index.htm*.

<sup>173</sup> „The overwhelming majority of museums have its own www site already and the extent of the collection presentation via internet is increasing constantly. Indeed it is true that the on-line catalogues of the museum collections on internet are still very little. There is accessible just 1,7% of registration numbers of collection objects. There are 17,3% of digitized collection objects of the total amount of collecting objects.“ Výrazně méně, než je světový průměr (Nipos 2011).

<sup>174</sup> Na otázky odpověděla polovina z dvacítky adresovaných.



bez požadavků na formu nebo obsah příspěvků a bez finančního ohodnocení nebo jeho vidiny v budoucnosti. Oblast zpracovávaných témat se tedy průběžně mění s příspěvateli stránek a jejich zaměřením. Texty o umění tak vznikají často z potřeby formulovat stanovisko, vymezit se proti „komerčním“ a „main-streamovým“ tématům a podpořit pro autora zajímavé aktivity umělců nebo galerií, s nimiž je často osobně propojen. Přestože by se mohlo toto východisko zdát jako nevhodné, osobní přístup a zaujetí jsou stejně jako argumentace, která je obhazuje, klíčovými atributy kritiky. Přestože právě jim se snaží časopisy a deníky vyhnout a mizí i ze specializovaných periodik (viz rozhovory s Pospiszylem a Císařem). Umění je osobní, stejně jako jeho interpretace a hodnocení.<sup>175</sup>

Pokud jde o kontext, odkazy k popisovaným skutečnostem, zdrojům a souvislostem, využívají on-line projekty možností hypertextu zcela minimálně.

Nejde o to, že by bylo těžké je pochopit, ale umění na internetu je bohužel těžké najít a vstřebat v kontextu. Pokud nepracujete se serverem, jako je Rhizome nebo podobným, které umění kontextualizují, není jisté, jestli máte šanci rozumět tomu, na co se díváte (Jones 2005).<sup>176</sup>

Právě kvůli důležitosti kontextu může být, podle mého názoru, z hlediska vizuální, resp. výtvarné gramotnosti, reflexe umění v masovém tisku důležitější, než reflexe ve specializovaných periodikách, která nejen že nikdy nemohou zprostředkovat tak široký rámec díla, resp. situace, ve které vzniká, ale ani oslovit tak široké publikum, jako noviny. Není totiž k dispozici upřesnění, které by dokládalo, že ona 3% čtenářů zajímavících se o výtvarné umění v masových médiích, je odborná část veřejnosti. Naopak lze předpokládat, že odborníci sledují právě specializovaná periodika a odborné časopisy.

### 5.3. Hodnoty a fungování

---

<sup>175</sup> Financování on-line projektů vychází z grantů (artnet.cz, vvp.avu.cz, abart.cz, proculture.cz) nebo z kombinace grantu, reklamy a mediálního partnerství (czechdesign.cz, artalk.cz).

<sup>176</sup> “I do think that unfortunately art on the Internet — it's not that it's hard to understand, but it's hard to find for some people and it's hard to contextualize. Unless you go to Rhizome or some place that contextualizes the art for you, in some cases I'm not sure you're going to understand what you're looking at.” (Jones 2005).

Rhizome.com (funguje od r. 1996) je server zaměřený na vizuální umění experimentující s technologiemi, širšími estetickými a politickými souvislostmi nových médií a technologií. Je platformou kritiky i digitálním archivem, vice Rhizome.org

Dualitu spojenou s výtvarnou publicistikou komplikuje množství rovin a nepřehlednost vztahů a způsobů fungování institucí umění a jeho trhu, i institucí médií a jejich trhů. Nejnečitelnější ze všech faktorů, které reflexi umění podmiňují, se podle názorů Dona Thompsona zdá být právě trh s uměním. Čím dál výraznější kritice jsou ale podrobovány i instituce výtvarného nebo vizuálního umění, vzdělávání v této oblasti opírající se o školy a vzdělávací instituce, muzea a galerie, i státní instituce, jejichž deklarovaným cílem je podpora umění a vzdělávání v této oblasti. Nejednoznačné se jeví i samotné umění jako instituce v širším slova smyslu, které stále uniká jednoduchým definicím a jehož smysl, role, forma i další charakteristiky nemají ustálené vnímání. Absence definice, která vyhovuje všem a není zároveň tak široká, že zahrnuje i projevy neumělecké, je často kompenzována představou, že umění je právě to, co jako takové prezentují právě instituce muzeí a galerií, a co jako takové označují uměnovědné instituce, které vytvářejí kánon umění prostřednictvím vytváření a výkladu jeho dějin. Rozostřenost umění, která je zároveň podstatou umění, je velmi komplexní. Jednu z prvních zřejmých rovin zmiňuje Alexander Alberro:

Stejně jako instituce univerzity, knihovny nebo veřejného archivu, byla i instituce umění vnímána osvícenskou filosofií jako dualistická. Estetično, které se diskursivně projevovalo prostřednictvím salónů a muzeí v procesu kritiky, bylo chápáno ve spojení s příslibem další hodnoty: produkcí veřejné výměny, veřejné sféry, veřejného subjektu, která zároveň fungovala jako forma sebeprojekce spoluutvářející měšťanskou identitu. (Alberro 2009, 3).<sup>177</sup>

Do hry vstupuje s institucemi muzeí a výuky instituce kritiky, která má těm ostatním vytvořit hodnoty, o kterých budou v souvislosti s uměním uvažovat, a také umožnit orientaci, protože u uměleckých děl vyhodnotí přítomnost nebo nepřítomnost těchto hodnot. Hlavní slovo už nebude mít objednavatel, zákazník, ale kritik, odborník. Roli instituce kritiky v trhu s uměním popsal Thompson, stejně jako nepředvídatelnost trhu (otázku předvídatelnosti kritiky nechávám stranou). Nejednoznačnost mechanismů uměleckého trhu i uměleckého kánonu (tedy procesů utváření a nacházení hodnot v umění) pojmenovává také pravděpodobnostní a finanční matematik Nassim

---

<sup>177</sup> „Like the institutions of the university and the library or public archive, the art institution was advanced by Enlightenment philosophy as dualistic. The aesthetic, discursively realized in salons and museums through the process of critique, was coupled with a promise: the production of public exchange, of a public sphere, of a public subject. It also functioned as a form of self-imagining, as an integral element in the constitution of bourgeois identity.“ (Alberro 2009, 3).

Nicholas Taleb, který mluví o „nespravedlnosti“ v umění a literatuře (Taleb 2004). Potvrzuje také velmi silnou vazbu umění na média, protože efekt „vítěz bere vše“ podle něj velmi výrazně zesílil se zrychlením reprodukce a komunikace.<sup>178</sup>

Nepředvídatelnost souvisí s mechanismem klastrování, s rolí vzácnosti, i s jevem „černé labutě“ (tedy vyčíslitelnou pravděpodobností správnosti jakéhokoli předpokladu). Nárůst počtu producentů (vztaženo na uměleckou produkci i reflexi) paradoxně nevede k demokratičnosti a vyšší rozrůzněnosti a rovnoměrnějšímu zastoupení obsahů, ale naopak k vyššímu nárůstu klastrů (tedy preferenci a koncentraci preferovaných vazeb a mechanismů jejich upevňování).<sup>179</sup> Lze také říci, že rozsah a dosah nebo hodnota a potenciál naprosto nejsou přímo úměrné. Naopak, „čím je v jakékoli intelektuální disciplíně vyšší počet přispěvatelů, tím vyšší je také koncentrace“ a týká se to nejen finanční sféry, kde je tento stav projevem kapitalismu, ale také oblastí umění a kultury (Taleb 2004, 2).

Další z jevů charakteristických pro fungování ekonomiky, který se vztahuje i na svět umění, je přehnané hledání kauzálního vztahu a „retrospektivní determinismus“. Obojí charakterizuje i uměleckou teorii a kritiku. „Informační kaskády a shlukování“, tedy proces, kdy odpovědná osoba (tedy filtr, např. editor) i navzdory vlastnímu úsudku reprodukuje informace nebo hodnocení většinové a upevňuje tak stávající informační toky a kulturní trendy (Taleb 2004, 4–5), a tedy i nastavení systému a jeho instituce, je nezpochybnitelná i v souvislosti s fungováním institucí výtvarného umění, jak dokládá řada teoretických konceptů a interdisciplinárních kritických revizí oboru (poststrukturalismus, dekonstruktivismus, postkolonialismus, feminismus, konstruktivismus). Projevy jmenovaných jevů se podle Taleba zdají o to intenzivnější, o co více jsou zapojena média. Náhodnost výběru, který utváří kánon výtvarného umění, stejně jako dalších oblastí, není dosud dokonale prozkoumána ani popsána, jednoznačně ale podle něj lze tvrdit právě to, že nejvýznamnějším faktorem určujícím hodnotu v umění (vnímanou expost) je právě nahodilost.

Klastrový, normativní a sebereprodukcující charakter institucí výtvarného umění i instituce dějin umění jako takové, kritizovala celá řada výtvarných projevů druhé poloviny 20. století a současné umění v této kritice pokračuje.

---

<sup>178</sup> „The occurrence of the Winner-Take-All effect in any form of intellectual production has been accelerating along with the speed of reproduction and communications.“ (Taleb 2004).

<sup>179</sup> „(O)ne would think that a larger size of the population of producers would cause a democratization, but it does not. If anything, it causes even more clustering.“ (Taleb 2004, 2).

„ (Umělci) (m)noha různými způsoby prozkoumávali, jak tyto (myšlené) skryté, normativní, sebe reprezentující mechanismy umění, jako instituce souvisejí s (materiálními) mechanismy společnosti danými sociálními vztahy, které je formují. Snaha o postižení jejich vzájemné souvislosti byla vnímána jako základ napětí mezi teoretickým sebezpojetím umění jako instituce a jeho praktickými projevy, a zároveň jako východisko pro možné řešení jejich vzájemného rozporu. Pro institucionální kritiku bylo v momentě jejího vzniku charakteristické, že jakoukoli kritickou interpretaci určovaly paralelně analytický i politický přístup. Kdyby byla problematizována a kriticky zhodnocena oprávněnost uvedených výhrad, která byla jako taková institucemi (převážně v tichosti) připuštěna, mohly vzniknout daleko lepší podmínky pro zformování nerepresivního kontextu umění. (Alberro 2009, 3).<sup>180</sup>

Pierre Bourdieu<sup>181</sup> popisuje ekonomické zákonitosti umění jako antieconomické:

Umělecké a liteární pole jsou místem střetu dvou antagonistických výrobních způsobů a směny, neboť podléhají zcela opačným zákonitostem. Jeden z pólů představuje antieconomická ekonomika čistého umění: vychází z povinně uznávané nezištnosti a odmítá (obchodní) „ekonomiku“ a „ekonomický“ (krátkodobý) zisk. Přednost zde mají specifické požadavky výroby, jež vznikly jako součást vývoje k autonomii. Výroba uznává pouze tu poptávku, která vychází z výroby samé, avšak pouze dlouhodobě, a směřuje k akumulaci symbolického kapitálu. Symbolický kapitál je chápán jako odepřený „ekonomický“ kapitál, ale přitom je uznáván, a tedy zprávoplatněn jakožto skutečný úvěr, jenž za jistých podmínek, dlouhodobě, může přinést skutečný „ekonomický“ zisk.

Na opačném pólu platí „ekonomické“ zákonitosti literárního a uměleckého průmyslu, jenž s kulturními statky nakládá stejně jako s ostatními výrobky. Přednost mají prodej a distribuce a bezprostřední, časově omezený úspěch, měřený například výší nakladu. (Bourdieu 2010, 191).

---

<sup>180</sup> „They juxtaposed in a number of ways the immanent, normative (ideal) self- understanding of the art institution with the (material) actuality of the social relations that currently formed it. That juxtaposition sought at once to foreground the tension between the theoretical self- understanding of the institution of art and its actual practice of operation, and to summon the need for a resolution of that tension or contradiction.

Indeed, one of the central characteristics of institutional critique in its moment of formation was that both an analytical *and* a political position were built into the critical interpretive strategy — that if one problematized and critically assessed the soundness of the claims advanced (often tacitly) by art institutions, then one would be in a better position to instantiate a nonrepressive art context.“ (Alberro 2009, 3).

<sup>181</sup> Pierre Bourdieu (1930–2002) byl francouzský sociolog a antropolog zaměřený na sociologii vzdělání a kultury, profesor sociologie na Collège de France a poradce prezidenta Mitterranda pro reformy ve školství. Založil Centrum pro sociologii vzdělání a kultury a řídil periodikum *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Výrazná byla jeho kritika televize i akademické sféry. Postavení člověka ve společnosti určuje na základě symbolického a ekonomického kapitálu. Jeho teorie, která reviduje sociologické pojmy (habitus, sociální pole, kapitál, třída), je onačována „teorie jednání“. Obdržel čestný doktorát univerzit v Berkeley, Athénách, Berlíně, Frankfurtu a Joensuu a Huxleyovu medaili britského Královského antropologického institutu (RAI), publikoval pětadvacet knih.

I on zdůrazňuje nahodilost hodnot v umění. Rozlišuje „komerční“ a „čisté“ umění („výrobky“), podle toho, který ze zisků mají generovat. Schopnost recepce „čistého“ umění podle něj závisí na vzdělanosti čtenářů/diváků, a proto jsou jeho „výrobci“ závislí na vzdělávacích institucích, které často sami kritizují. Do jaké míry lze ze vzdělanosti čtenářů/diváků činit spoluodpovědnými média? A do jaké míry jsou vzdělávací a mediální instituce spoluodpovědné za vývoj trhu s uměním? Institucemi posvěcení umělci se totiž následně prosazují také na trhu (Bourdieu 2010, 214), a reflexe, komentář nebo výklad uměleckého díla jsou (zejména u děl konceptuálních) až na výjimky vnímány jako jeho integrální součást.

Umění samo do sebe nyní často včleňuje úvahu o umění. (Bourdieu 2010, 228).

Kriticky je třeba vnímat i samotný jazyk výtvarné publicistiky, resp. výtvarné kritiky. Instituci jazyka – tedy jeho mocenský a normativní potenciál, zmiňuje Bourdieu, když kritizuje saussurovský model redukovovaný na symbolickou směnu, ve které je řeč pouhým komunikačním aktem.<sup>182</sup> Jazyková směna je, jak říká, nejen příkladem komunikačních vztahů, ale také „vztahem symbolické moci, v němž se aktualizují silové vazby“ (Bourdieu 2014, 13).

Proces komunikace vnímá také prostřednictvím ekonomie, resp. jako „ekonomii symbolické směny“.<sup>183</sup>

(...) (M)odel jazykové produkce a distribuce jakožto vztahu mezi jazykovými habity a trhy, na nichž tyto habitby nabízejí svou produkci, nemá specifickou analýzu kódu ani vyvrátit, ani nahradit. (Bourdieu 2014, 14).

Bez něj je, podle Bourdieua, výklad řeči omezený, odtržený od společenských podmínek produkce, a „plné určitosti dosahuje řečový význam (totiž) jedině v propojení s trhem.“ Teprve v rámci trhu totiž jazykový produkt (a tedy i publicistický text) „dosahuje plného statutu“, trh totiž jednomu takovému produktu na základě jeho pozice v nabídce dalších jazykových produktů dodává hodnotu a smysl (tedy

<sup>182</sup> „Přenos lingvistického modelu na terén etnologie a sociologie probíhá tak nesmírně snadno proto, že se lingvistice předem přiznalo to hlavní, totiž ona intelektuální filozofie, která jazyku odnímá ráz jednání a moci, a naopak z něj činí předmět rozumového nahlédnutí.“ (Bourdieu 2014, 13).

<sup>183</sup> „Tento jednoduchý model jazykové produkce a distribuce jakožto vztahu mezi jazykovými habity a trhy, na nichž tyto habitby nabízejí svou produkci, nemá specifickou analýzu kódu ani vyvrátit, ani nahradit.“ Bez něj ale podle Bourdieua, je výklad řeči omezený, odtržený od společenských podmínek produkce.

pokud je více nebo méně „rozšifrován“). Důležitá je v jazykové směně promluv individualita „na straně produkce“ i „recepce“.<sup>184</sup> Jednotlivé části promluvy totiž existují pouze „vnořené do situací“, různé významy „se vyhraňují na poli vztahu mezi invariantním jádrem“ (významovým a neutrálním) „a specifickou logikou různých trhů“ tedy jejich vzájemného postavení (Bourdieu 2014, 15–16). Vysvětluje tak ideologickou podstatu jazyka i potřebu jakéhosi „neutralizovaného“ jazyka pro okamžiky hledání konsenzu nebo pro každodenní interakce, který se co nejvíce snaží přiblížit nehodnotící a neideologické promluvě navzdory vědomí neexistence „nevinných slov“ a nutné reprodukce hodnot a předsudků prostřednictvím užívání jazyka. Nejúčinnější je tedy podle něj taková řeč, která čerpá

efektivitu ze skryté korespondence mezi strukturou sociálního prostoru (tedy politického, náboženského, uměleckého či filozofického pole), ve kterém se produkuje, a strukturou domény společenských vrstev, v níž jsou situováni příjemci a s pomocí které si interpretují sdělení. (ibid., 17)

Tato „korespondence“ je přirozeně zcela jiná, podle toho jestli autor promluvy, resp. textu, oslovuje specifické specializované publikum nebo publikum masové. Její opomíjení označuje Bourdieu za „jazykový komunismus“ (který podle něj „straší v celé lingvistické teorii“, Bourdieu 2014, 19). Obdobně jako v lingvistické teorii probíhá komunikace prostřednictvím jakéhosi „oficiálního jazyka“ v „ideálních podmínkách“ (ibid., 21), kdy jsou mluvčí i posluchač, resp. autor i čtenář, dokonale obeznámeni s jazykem, který nenarušuje momentální gramatická indispozice, paměť, rušivé vlivy nebo chyby (podle Noama Chomského, ibid.), může probíhat ve specializovaném textu – tedy v textu výtvarně kritickém nebo (podle kvality, hloubky argumentace, strukturovanosti a záběru) publicistickém – komunikace jakoby mimo společenskou realitu.

Takový normativně pojatý jazyk je institucí spadající pod státem garantované společenské a ekonomické instituce. Jazyk je produktem, jak říká Bourdieu „politické nadvlády, která se soustavně reprodukuje prostřednictvím institucí schopných prosadit univerzální uznání dominantního jazyka“ (ibid., 22) V užším smyslu je výtvarná kritika i publicistika takovouto institucí. V širším smyslu (výtvarné umění jako jazyk, prostředek komunikace) jsou touto institucí dějiny umění i veškeré fyzické instituce, které je definují (a deformují), a takto zakotvené reprodukují současníkům i

---

<sup>184</sup> Viz Závěry v poslední kapitole.

budoucím generacím. Nejedná se jen o specificky výtvarné nebo umělecké instituce, ale také a především instituce vzdělávací. Otázkou je, kde má komunikace možnost se z těchto vazeb vymknout, a potlačit tak převážně nesmyslná očekávání (o univerzální dostupnosti a srozumitelnosti). Kde je nám výtvarné umění zprostředkováváno co nejméně deformované? Prostřednictvím jakého „média“ si můžeme přístup k této sféře co nejlépe anebo alespoň částečně korigovat?

Nakládání s veškerými obsahy bez ohledu na instituci by v ideálním případě mělo vycházet z tzv. hermeneutického přístupu, tak jak jej jako požadavek a proces interpretace formuloval Hans Georg Gadamer – jako soubor kruhových vztahů mezi celkem a jeho částmi (tedy kontextu a konkrétního, objektivního a subjektivního ad.), stále se zpřesňující poznání vycházející z uvědomění, „které rozvrhuje své názory a předsudky, a je za takové také označí“ (Gadamer 1994, 17), tedy nikoli z uzávorkování ale z uvědomování subjektivity a kritické aplikace dějinného vědomí, která zamezí přehnanému ahistorismu vedoucímu k anachronické aktualizaci, jak požaduje Bourdieu (Bourdieu 2010, 402).

Zacházení s jakýmkoli obsahem by v ideální podobě mělo podle Gadamera vycházet z Heideggerova návrhu interpretace textu:

Jakmile v něm interpret objeví nějaké srozumitelné prvky, načrtne si projekt významu pro text jako celek. Tyto první významové prvky se mohou prosadit, jen když se pustíme do čtení s více nebo méně určitým zájmem. Porozumět „věci“, která tu přede mnou vystupuje, není nic jiného, než vypracovat nějaký první projekt, který se bude dodatečně opravovat tak, jak to dovolí postup dešifrování. Tento popis je zřejmě jen jakousi „zkratkou“, protože proces sám je daleko složitější: předně, bez revize prvního projektu by tu nebylo na čem založit nějaký nový význam; dále, ale také zároveň, různé projekty mezi sebou zápasí o to, který vytvoří jednotu významu, dokud se nevyklube „první“ interpretace, která předjímané koncepty nahradí přiměřenějšími. Heidegger popisuje právě toto neustálé kolísání interpretativních záměrů, to jest porozumění tomu, že se jedná o proces utváření nového projektu. Kdo takto postupuje, je vždycky v nebezpečí, že propadne vlivu svých vlastních náběhů, že předjímání, která si přichystal, nebudou v souladu s tím, čím věc jest. Stálý úkol porozumění spočívá ve vypracovávání autentických projektů, přiměřených předmětu porozumění. Jinými slovy jedná se o odvážné vykročení, jež očekává odměnu v podobě potvrzení ze strany předmětu. To, co by se zde dalo označit jako objektivita, nemůže být nic jiného, než potvrzení jisté anticipace v samém průběhu jejího vypracovávání. Neboť jak jinak si můžeme uvědomit, že něco předjímáme libovolně a nepřiměřeně k danému úkolu, leč tím, že to postavíme do přítomnosti oné věci, jež jediná může ukázat, že to bylo k ničemu? Každá interpretace textu má tedy začínat reflexí interpreta nad předjatými myšlenkami, jež vyplývají z jeho „hermeneutické situace“. Měl by je legitimovat, to jest hledat jejich původ a jejich cenu. Za těchto okolností pochopíme, proč

hermeneutický úkol, jak ho popisuje Heidegger, neznamená prosté doporučení nějaké metody. Právě naopak, to, co vyžaduje, není nic jiného než jistá radikalizace rozumění tak, že každý, kdo rozumí, už je sám vykonává (Gadamer 1994, 17).

Bourdieu je nicméně skeptický k možnosti, že by takto mohl k obsahu přistupovat i nepoučený divák/čtenář, konkrétně v případě vnímání uměleckého díla podle něj „nezasvěcenci mohou na umělecká díla aplikovat jen činnostní schémata z každodenního života“ (Bourdieu 2010, 411). Se zasvěcenci, ale vzniká problém jiného druhu, který je úvodním citátem práce.

Kategorie, jež jsou vtaženy do vnímání a hodnocení uměleckého díla, jsou napojeny na historický kontext dvakrát: jednak jsou řazeny do časově a prostorově daného společenského světa, zároveň jsou předmětem, který je společensky příznakový vzhledem ke společenské pozici uživatelů. Většina pojmů, kterými se umělci a kritikové vymezují vůči svým protivníkům nebo kterými je definují, jsou zbraní i předmětem boje a mnohé kategorie používané historiky umění jsou jen víceméně učeně maskovaná či proměněná klasifikační schémata, jež z těchto střetů vzešla. Zpočátku byly tyto bojové koncepty ponejvíce pojímány jako pohany nebo odsudky (...), a postupně se z nich staly technické kategorémy, z nichž pitvání kritiky a učená pojednání či akademické disertace dělají něco věčného, protože nikdo už nemá ani ponětí o tom, jak vznikly.

Pokud existuje pravda, pak je to proto, že tato pravda je předmětem bojů. A jakkoli rozdílné či dokonce protichůdné jsou způsoby třídění a úsudky činitelů angažovaných v uměleckém poli, jsou nesporně determinovány či orientovány specifickými dispozicemi a zájmy, které vyplývají z pozic v poli nebo z úhlů pohledu, a je jisté, že byly vysloveny v souladu s určitým nárokem na univerzalitu, na konečný soud, který popírá samu relativitu úhlů pohledu (Bourdieu 2010, 388).<sup>185</sup>

Jediným možným postojem k teoretické tradici je podle Bourdieua „potvrdit neoddělitelnost kontinuity a diskontinuity kritické systematizace poznatků všeho druhu“ (Bourdieu 2010, 239). Termíny a hodnoty umění i umělecké kritiky jsou definovány v procesu jejich vzniku a teprve následně je k nim přistupováno jako k platným, přestože původně vyplývají z často protichůdných postojů, jimž se časem vymykají, protože je, stejně jako díla samotná, instituce kategorizací zbavují jejich kontextu.

---

<sup>185</sup> „‘Esenciální myšlení’ působí ve všech sociálních prostorech a obzvláště v polích kulturní produkce, v poli náboženství, vědy, literatury, umění, spravedlnosti atd., kde se hraje o to, kdo bude univerzální. V tomto případě je však naprosto jasné, že ‘essence’ jsou zároveň normami.“ (ibid., 388–9). Tyto kategorie není podle něj Bourdieua třeba relativizovat, je ale nutné vnímat je „v souvislosti se společenskými podmínkami jejich vzniku, které je jediné opravdu definují.“ (ibid.)



K obdobným procesům dochází i v rovině estetického vnímání.

Opozice, které strukturují estetické vnímání, nejsou dány *a priori*, a protože jsou historicky produkovány a reprodukovány, nelze je oddělit od historických podmínek jejich uplatnění podobně estetická dispozice proměňuje umělecká díla v předměty společensky určené k její aplikaci a zároveň dodává životní sílu estetické kompetenci, včetně jejích kategorií, konceptů a taxonomií. Tím se z ní stává produkt celých dějin pole, který se musí reprodukovat v každém potenciálním spotřebiteli uměleckého díla pomocí specifické výuky (Bourdieu 2010, 390).

A zodpovědné za tuto výuku jsou výše i níže zmiňované instituce umělecké a mediální.

Zatímco ale umění vzdálené historicky nebo kulturně předjímá potřebu etnologicko-historického rozboru, a rozšiřuje tak pole schémat, se kterými divák/čtenář k dílu přistupuje, u současného díla z nijak očividně odlišné kultury se tato automatická distance stírá a interpretace děl komplikuje. Rozbor, resp. vědomí jeho potřeby při snaze o interpretaci děl, nedeformuje emoční reakci a estetický požitek z díla, byť „nepochopeného“, čím srozumitelněji se ale dílo jeví, tím pravděpodobněji k němu při interpretaci díla nedojde. Bourdieu konkrétně říká:

Díla naší minulosti jsou příliš blízká, než aby nás znejistila a donutila přistoupit k dešifraci s náležitou výzbrojí, a zároveň příliš vzdálená, než aby se propůjčila, jakoby bezprostředně a téměř tělesně, předmyšlenkovému uchopení v souladu s odpovídajícím habitem. Není však pochyb, že kterýkoli způsob chápání, jež nám nabízejí, ať už sebeiluzornější, může skýtat skutečné potěšení. Nicméně pouze důkladný etnologicko-historický rozbor pomůže napravit ony omyly ohniskové vzdálenosti (...) (Bourdieu 2010, 411–12)

V návaznosti na Michaela Baxandalla, rozvádí myšlenku, že rozvíjení techniky jako jediného prostoru pro individuální projev v důsledku danosti námětů a témat zadaných zadavatelem, objednavatelem, je jen jeden z mnoha projevů závislosti umění na ekonomických podmínkách. Stejně složité a komplexní jsou také společenské podmínky vzniku děl i jejich interpretace.<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> „Habitus podněcuje a zkoumá předmět zájmu, nutí jej, aby oslovoval. A předmět zájmu zase jako by podněcoval, vyzýval, provokoval habitus. Vědění, vzpomínky a představy splývají, jak poznamenává Baxandall, s vnímáním přímo pozorovaných vlastností a mohou se, jak zřejmo, vynořit

Při „čtení“ starších děl jsme si tohoto komplexního stavu více nebo méně vědomi.

Historický rozbor, pokud se dokáže vyvarovat slovních zobecnění esencialistické analýzy, a ponoří se do dějinné jedinečnosti daného místa a doby, aniž by upadl do slepého, přehnaného empirismu, zabraňuje prázdnému teoretizování a je nevyhnutelnou etapou při jakémkoli vědeckém stanovování *neproměnných* (Bourdieu 2010, 418).

Při „čtení“ děl současných se ale podle míry poučenosti rozbořem zabýváme zcela jinak, pokud jde o díla umělecká, je samozřejmě distance dána vědomím uměleckosti artefaktu. Pokud jde o díla kritická nebo publicistická, předpokládáme větší nebo menší (anebo ještě častěji téměř žádný) odstup, což je pro porozumění danému ohrožující.

Přes teorii čtení se Bourdieu vrací opět k ekonomice a tržním mechanismům, které stav, ve kterém ke čtení dochází, zásadním způsobem formují. Současný stav pojmenovává *ohrožení autonomie*, a je podle něj důsledkem čím dál výraznějšího „prorůstání světa peněz do světa umění“ (ibid., 438) a finanční závislosti veškerých uměleckých institucí na finančních prostředcích poskytovaných ve vyšší míře ekonomickými subjekty.

Kulturní výrobci vázaní na významné kulturní byrokratické aparáty – tisk, rozhlas, televizi – jsou stále častěji nuceni přijímat a osvojovat si normy a příkazy vyplývající z požadavků trhu, především v důsledku tu více, tu méně silných či přímých tlaků ze strany reklamních inzerentů. A tak více či méně vědomě povyšují formy intelektuální činnosti, k nimž je jejich pracovní podmínky odsuzují, na všeobecnou míru intelektuální plnohodnotné činnosti. (Bourdieu 2010, 439).

Nejde přitom jen o soukromý sektor, ale také o zdánlivě nezávislé státní instituce a grantové systémy, které vytvářejí vlastní formu nátlaku, a tlaku trhu umožňují uniknout jen zdánlivě. Týká se to nejen samotného umění, ale také jeho teorie a historie.

Děje se tak (...) mnohem jemněji prostřednictvím výborů a komisí, tedy instancí, kde převládá negativní kooptace ústící přechasto v opravdovou normalizaci vědeckého bádání a umělecké tvorby. (ibid.)

---

jen proto, že se predisponovanému habitu vyjevují jako čarovně vyvolané těmito vlastnostmi“ (Bourdieu 2010, 417).

To, že umění proniká do veřejného života ve stále omezenější míře, je pak podle něj dáno technokracií, která neoslovuje jednotlivce, ale dav. Zásadním spoluvíníkem tohoto stavu jsou média, resp. „mediální technokracie ve sdělovacích prostředcích, která stále více zasahuje do kulturní produkce“ (Bourdieu 2010, 440). Tržní prostředí v médiích a zákon nabídky a poptávky, kterým se média ráda zaštiťují,<sup>187</sup> vyřazuje uměleckou produkci ze hry.<sup>188</sup> Obdobně podle Bourdieua zasahují média „i do politického pole a jednotlivých polí kulturní produkce“, když „monopolizují veřejné rozpravy.“ Instituce – platformy výtvarné publicistiky jsou proto stejně deformované, jako instituce umělecké teorie a kritiky, a jsou tak poslední úrovní poškození díla – uměleckého i kritického. Vliv mediálního trhu a tržního prostředí jako takového na uměleckou, resp. kulturní produkci není podle Bourdieua ničím novým, nabývá ale v současnosti nevídané hloubky a rozsahu.

#### 5.4. Shrnutí

Je možné, že neochota vztahovat se k dalším projektům a snaha o originalitu i za cenu nižší kvality je dána situací, kdy v České republice trh s uměním stále neexistuje o nic víc, než v devadesátých letech. Několik výjimek jen potvrzuje pravidlo.

Umělci a stejně tak i ti, kteří mají tvořit jejich zázemí a zpětnou vazbu, teoretici, galeristé, kritici a recenzenti, vnímají české prostředí jako specifické a od nejednoznačného stavu, kdy je smysl a hodnota výtvarného umění střídavě proklamována a zpochybňována, se odvíjí i nechuť sledovat nějaký model nebo vytvořit jasnější model vlastní. Umění i jeho reflexe se snaží zůstat oddělené od trhu a zachovat zdání intelektuální alternativy, přesto je to právě trh, ke kterému se tímto vymezením vztahuje a který činí zodpovědným za změny v systému a struktuře umělecké sféry. Totéž platí i o médiích. Otázkou je, jak dlouho lze setrvávat v přechodovém stavu a vnímat veškeré dění jako jeho důsledek. Jistá sféra vizuální

---

<sup>187</sup> Ten, jak již bylo opakovaně řečeno, v umění i intelektuální sféře funguje dost problematicky – Bourdieuvými slovy „anarchický řád, jímž se řídí intelektuální pole tam, kde dosáhlo vysokého stupně autonomie, je vždy křehký a v neustálém ohrožení, neboť se vymyká ekonomickým zákonitostem běžného světa a pravidlům obecného mínění“, Bourdieu 2010, 441–2).

<sup>188</sup> „Kulturní dědictví má své vlastní, vědomí a individuálním vůlí transcendentní zákonitosti, a přesto se toto dědictví, (...) ve skutečnosti (...) vyskytuje a přežívá jen ve střetech a prostřednictvím bojů odehrávajících se na poli kulturní produkce (uměleckém poli atd.).“ (Bourdieu 2010, 356).

produkce, ta která s mediálními a tržními principy pracuje, je za takovou praxi kritizována, její alternativa ale zůstává alternativní až na hranici nesrozumitelnosti a nezájmu komunikovat. Pokud se proto podaří udržet paralelní systém, který tu uměle funguje i dvacet let po roce 1989, je možné, že se reflexe umění skutečně omezí jen na tu část produkce, která je srozumitelná i bez interpretace a zaznamenanatelná i bez propagace. Konceptuální tvorba a složitější práce budou vznikat ve svém vlastním prostředí, aniž by se jakkoli chtěly propojit se společností, která je jejich objektem a k níž odkazují. Reflektovat i rekonstruovat tyto vztahy pak ale bude složité, což možná omezí i počet těch, kteří se o to budou chtít pokusit.

Materiálem, zpracováním, technologiemi i záměry se výtvarné umění radikálně proměnilo. Stejně tak se problematizoval vztah k dokumentaci a archivaci. Interpretace a hodnocení nemohou nereflektovat tyto změny, protože ale umění přestává být z hlediska vymezení nástrojů, funkce i hodnoty jednoznačné, i jeho interpretace a hodnocení přestává mít jednoznačný charakter.

Paralelně procházejí změnou média. Obsahy i postupy se přelévají z tištěných do elektronických a oba typy přebírají formáty i obsahy z médií audiovizuálních. Děje se tak v důsledku zásadních technologických změn i v souvislosti s tržními mechanismy, které jsou pro fungování a existenci (naprosté většiny) médií určující.

Tyto mechanismy se přitom od 90. let vyvíjí a situace se usazuje spíše v náznacích. Samotná produkce obou sfér se násobí. Množství uměleckých i mediálních produktů je velké a přehlednost zejména v porovnání s předcházejícím obdobím naprosto mizivá. Mění se proto také očekávání. Umělecké se dostává do vztahu určité závislosti na médiích. Divák je totiž zahlcenější a lhostejnější. Vzhledem k tomu, jak komplikované umělecké dílo může být, vytváří tato závislost konfliktní vztah. Přístup k obsahům (mediálním i uměleckým) se mění, a média i umění tuto změnu reflektují přesto, že ji přitom zároveň samy vyvolávají.

Tak jako klíčové změny, které měly v umělecké produkci nastat v devadesátých letech, v mnohém předznamenala už léta osmdesátá, naznačuje tento stav už s dneškem kontrastující situace let devadesátých. Její specifičnost a odlišnost je dána absencí srovnání a sebereflexe, a vytváří tak pro současnost byť jen ve své idealizované podobě, zlatou éru.

## 6. Koncept a kontext

### Teoretický přesah hodnocení výtvarného umění.

Širší rámec a dopady proměny umění i jeho reflexe jsou zřetelné i z posunu v teoretickém přístupu, ve způsobech hodnocení, archivování a zkoumání. Hlubší souvislosti a přesah do oblasti teorie a výzkumu umění shrnuje tato kapitola. Prostřednictvím analýzy konkrétních textů prověřuje stanovené předpoklady a poskytuje upřesnění některých pojmů a přístupů k současnému umění.

Klasické světové konceptuální umění působí stroze. Často jde o díla, která jsou prezentována v podobě textu, fotografie nebo videa, spíše než tradiční umění připomíná dokumentaci vědeckých pokusů. Konceptualismus se vyhraňoval proti subjektivnosti, estetičnosti a emocionalitě předchozích směrů, například abstraktního expresionismu. Místo odhalování autorova nitra ve své klasické fázi na přelomu šedesátých a sedmdesátých let analyzoval způsoby, jakým funguje naše vnímání, směřoval ke zkoumání obecně fungujících systémů, ať už jazykových, společenských, komunikačních či ekonomických. Takzvaná fáze „analýzy systémů“ hrála důležitou roli v raných dějinách konceptuálního umění. (...) V této čisté podobě analýza systémů v českém umění nikdy neexistovala (Pospiszyl 2007).

### 6.1. Teorie<sup>189</sup>

Před deseti lety položil německý autor a kurátor Daniel Marzona v publikaci představující důležitá díla konceptuálního umění výčet otázek, mezi kterými byly i tyto: „Lze umění tvořit a vnímat bez vazby na estetiku objektu? Může být umění politické anebo je umění vždy jako takové integrováno v politickém kontextu? Může být uměním samotný diskurs o umění? Lze autoritu spjatou s hodnocením umění rozšířit z malého okruhu insiderů na široký okruh zainteresovaných?“ (Marzona 2005, 6).<sup>190</sup> Tyto otázky vedou k revizi nároků na umění, jeho formální i obsahovou stránku, ale také k revizi teoretického uchopování současného i staršího umění, způsobů jeho interpretace, dokumentace i kanonizace – a tedy k revizi dějin umění jako selektivního mocensky politicky, genderově a europocentricky deformovaného

<sup>189</sup> Teoreticky se tato práce opírá o teorii médií a teorii umění. Koncepty, kterých se téma výtvarné kritiky a publicistiky dotýká, zahrnují kromě zmíněných Bourriaudových konceptů postkonceptu a altermoderny a Groysova konceptu komodifikace vztahů i umění, také koncepty mediální a výtvarné gramotnosti nebo kritickou teorii.

<sup>190</sup> „What is art? How is its context to be derined? Can art be created or percieved when i tis no Langer bound to an aesthetic object? Can art be political or is art per se integrated into political contexts? Can the discourse about art itself constitute art? How can the authority to make appropriate judgements on art be extended from a small circle of insiders to a large number or „stakeholders“? (Marzona 2005, 6).

výkladu. V současném pojetí umění by mělo být dílo vždy vnímáno v kontextu, v němž vznikalo, a v němž bylo/je hodnoceno/interpretováno.

Podle britského kurátora a teoretika Tonyho Godfreye je podstatou konceptuálního přístupu otázka „Co je umění?“ anebo její varianta „Co všechno může být umění?“ – konceptuální umění je tedy nejen kontextuální, ale také „reflexivní“ a „kontinuálně sebe-kritické“ (Godfrey 1998, 12). Proto nemá smysl hovořit o konceptuálním umění v souvislosti s konkrétním stylem nebo médiem a je zcela symptomatické, že neexistuje žádná obecně přijímaná definice konceptuálního umění (pouze množství možných, jejichž soupis nabízí v knize *Conceptual Art*, ibid.). Důležitou druhou rovinou uvažování o současném umění, které lze jen velmi těžko nahlížet zcela mimo rámec konceptuálního přístupu, je zájem o diváka. Umělecké dílo se neptá pouze jestli „Je toto umění? Kdo je autor? Jaký je kontext?“, ale také „Kdo je divák?“ a „Koho/co představuje?“ (Godfrey 1998, 15). N nejen zájem o kontext vzniku díla, ale také zájem o kontext jeho interpretace je tedy pro vizuální umění klíčový. A stejně důležitý je i pro jeho medializaci.

#### ***i) Altermoderna: k teorii současného umění***

Nicolas Bourriaud označil umění počátku nového tisíciletí jako „altermodernu“. Termín tedy sice necharakterizuje umění let devadesátých, vzhledem k hypotéze asynchronicity je ale smysluplné tento koncept zapojit. V textu, který pro potřeby londýnského trienále současného umění Tate Triennial 2009 definoval umění posledních dekád, ale zároveň zdůrazňuje, že termíny jako „moderní“, „postmoderní“<sup>191</sup> a „altermoderní“ necharakterizují styly (i když definují určité „způsoby myšlení“), ale spíše kulturní chronologii a východiska i prostředky (filosofické, ontologické, společenské i konkrétní výtvarné) spjaté s tím kterým obdobím. Vzájemným vymezením moderny a postmoderny se zabývá řada autorů (více např. Kraussová 1986) pro potřeby práce je vzhledem ke zkoumanému období konce 20. a počátku 21. století důležitý spíše vztah postmoderny a „altermoderny“ neboli postkonceptuálního umění chronologicky i obsahově následujícího po postmoderně.

---

<sup>191</sup> Pojem „postmoderní“ datuje konkrétně do roku 1973 a spíš než za jeho zpopularizování postmoderní architekturou, texty Charlese Jenckse, Roberta Venturriho a Jean-Françoise Lyotarda, považuje za klíčovou spjatost s vypuknutím ropné krize.

Postmoderna, poststrukturalismus, dekonstrukce, postkoloniální diskurs, dispozitiv, neo-to a neo-ono a tak dále. (...) Navzdory různým neo předponám, které přidáváme, už ve hře není nějaká novost, v této zprávě klasifikujících termínů není nějaké lineární přicházení nového a zase nového a tak dál, nýbrž že za mnohostí různého, jež právě akcentuje mnohost, je fakt, že termíny se svou rozmanitostí snaží dát najevo, že toto všechno koexistuje naráz, ne jedno po druhém, ale vedle sebe. A potom lze vyslovit hypotézu, že za množením a bujením nejrozumnějších termínů, popisů a značek je snaha uchopit to, co se mění, protože to vzniká. A nelze je „zafixovat“, nemá-li být deformováno (Petříček 2008, 183).

Bourriaudova „altermoderna“ je koncept rušící západní globální, spirálovitou cykličnost diskursivností a sítí možností, subjektivitu intersubjektivitou, slučování protikladů zpochybněním kategorií a provázaností hypertextu, identitu dezorientací, resp. trajektoriální identitou, paradigma esencialismu poststrukturalismem a mytologií chaosem. Pokud jde o témata, postmodernita také zkoumá kultury, provádí to ale způsobem, který podle Bourriauda nepomáhá pochopit problémy současného světa, protože příliš pracuje s minulostí. Altermoderna je oproti tomu syntézou modernistického přístupu pracujícího s projektem a postkolonialismu.

Altermodernismus lze definovat jako moment, se kterým začalo být možné vytvářet díla, která dávají smysl z perspektivy určité heterochronie – na základě představy lidské historie, sestávající z plurality temporalit, odvrhnutí nostalgie po avantgardě a vlastně i po jakékoliv jiné éře, z jakési pozitivní vize chaosu a spletnosti. Není to ani strnulý typ času ubírajícího se kupředu ve smyčkách (postmodernismus), ani lineární vize historie (modernismus), ale pozitivní zkušenost dezorientace prostřednictvím umělecké formy, která zkoumá veškeré dimenze přítomnosti a sleduje linie rozebíhající se do všech směrů času a prostoru. Z umělce se stává kulturní nomád. (...)

(Existují) tři typy nomadismu: v prostoru, v čase a mezi „znaky“. Tyto pojmy se samozřejmě vzájemně nevylučují a tentýž umělec může zároveň zkoumat geografické, historické a sociokulturní reality. Musíme si vyjasnit, že nomadismus jako způsob poznávání světa zde znamená něco víc než jen zjednodušující zobecnění: tento termín zahrnuje specifické formy, procesy vizualizace typické pro naši dobu (Bourriaud 2009, 89–90).

Obdobně Seth Price hovoří ve svém eseji *Dispersion* vymezujícím teoretická východiska svého díla o „kolektivním autorství“ a „úplné decentralizaci“, které definují náš nový kulturní rámec, a dochází k závěru, že „distribuce je oběhem čtení“ a že úkolem umělce „se stává balení, produkce, rekoncepce a distribuce“ (Price 2002).

Podle klíčového českého konceptuálního umělce Jána Mančušky není smyslem umění společnost, resp. systém proměňovat nebo jít proti nim, ale vytvářet určitou paralelní platformu (Magid 2014, 174), jejímž prostřednictvím lze světu porozumět, „zpracovat svět, který sdílíme. Každodenní život.“ (Magid 2014, 175). Kritika umění je ale podle něj „příliš napojená na mocenský systém,“ tedy zcela limitovaná praktikami systému, v jehož rámci vzniká a je zakotvena (ibid., 172). Konceptuální umění podle něj prošlo už v 60. letech 20. století traumatem, když (pozn. po experimentech s minimalismem, instalacemi, land artem a dalšími formami), narazilo na své limity, zjištěním, že nemůže být „totálně imateriální“, „neinstitucionalizované“ ani „nezpeněžitelné“. „Posledním traumatem konceptualismu“ je podle Mančušky „zjištění, že institucionalizace probíhá už v jazyce“ (ibid., 174–175), nelze se z ní proto vyvázat ani ve vizuálním umění, protože strukturuje samotné myšlení.

Bez ohledu na konkrétní projev a styl, ale veškeré umění v nějakém kontextu vzniká a v nějakém – nejčastěji jiném, „historicky podmíněném“ (Mukařovský 1971, 79)<sup>192</sup> – je interpretováno. Jako paralela může teorii umění posloužit model kódování a dekódování sdělení Stuarta Halla (Hall 2005) teorie médií. Důraz na diskursivní charakter jazyka mediálního „produktu“,<sup>193</sup> resp. uměleckého díla a faktory podmiňující jeho vznik a interpretaci jsou v teorii umění přítomny už od 60. let (feminismus, postkolonialismus ad.). Důraz na aplikaci těchto teorií v institucionální rovině a při samotné interpretaci ale dosud zůstává spíše požadavkem, než realitou výtvarně-umělecké scény.

## ***ii) Dokumentace: k interpretaci a archivaci současného umění***

Současná teorie umění často vychází z institucionální kritiky a kritiky výzkumu, problematizuje vlastní východiska a cíle. Podle Michael Ann Hollyové v oblasti teorie a dějin umění výzkum často spíš než z pozorování vychází ze čtení.

<sup>192</sup> „(...) Historicky podmíněná interpretace konkrétních děl i stylů nabízí subjektu vždy v dané době a v dané societě rozdílné distance od jednotlivých děl a směrů.“ (Mukařovský 1966, 79).

<sup>193</sup> „The apparatuses, relations and practices of production (...) issue, at a certain moment (the moment of 'production/circulation') in the form of symbolic vehicles constituted within the rules of 'language'. It is in this discursive form that the circulation of the 'product' takes place. The process thus requires, at the production end, its material instruments - its 'means' - as well as its own sets of social (production) relations - the organization and combination of practices within media apparatuses. But it is in the discursive form that the circulation of the product takes place, as well as its distribution to different audiences. Once accomplished, the discourse must then be translated - transformed, again - into social practices if the circuit is to be both completed and effective.“ (Hall 2005, 117).

„The level of connotation of the visual sign, of its contextual reference and positioning in different discursive fields of meaning and association, is the point where already coded signs intersect with the deep semantic codes of a culture and take on additional, more active ideological dimensions.“ (Hall 2005, 123).



Problém tedy spočívá v tom, že se namísto obrazů zkoumají texty, které obrazy popisují. To, co dělá z umění umění, výzkumu naprosto uniká. První rozpor plyne z lineárního charakteru jazyka a chronologického charakteru syntaxe, které odporují simultánnímu vnímání díla. Druhý rozpor plyne z nedostatečné univerzálnosti výzkumu, jehož metody nedokážou vysvětlit ani zpracovat nedorozumění vyplývající z odlišného politického, náboženského a epistemologického kontextu. Potřebné je podle Hollyové vyřešit tedy alespoň rétoriku, jakou vizuální teorie své poznatky prezentuje (Holly 2008, 3–12).

Ernst Van Alphen upozorňuje na to, že paradox historického přístupu k umění ještě zesiluje (post)konceptuální umění, které s archivem pracuje jako tématem i postupem. Sběr dat a jejich archivace<sup>194</sup> jsou záměrně selektivní formou produkce významů. Jejich kladem je zpřehlednění materiálu, zápořem odstranění kontextu a jedinečnosti předmětu, který se už možná nevyváže ze souvislostí a kategorií, které mu byly přisouzeny. Van Alphen zdůrazňuje tento mocenský potenciál archivace, ve kterém je archiv politickým prostředkem totality.<sup>195</sup> Muzea jsou nástrojem dekontextualizace vystavovaných objektů: mění dějiny v historii, vzpomínky v exponáty.<sup>196</sup> Alternativní asociativní metoda práce s materiály proto podle něj není z hlediska odstupu a objektivitu více zkreslující než obvyklý postup zpracování archivu, naopak má díky přiznané subjektivitě větší hodnotu – významy zdůvodňuje, nelikviduje (Van Alphen 2008, 65–84).

---

<sup>194</sup> Archivace je proces utváření představ a významů, v jehož rámci jsou na základě odlišností tvořeny kategorie, do kterých jsou na základě podobností řazeny položky. Konkrétní díla, která Van Alphen srovnává, poukazují na paradoxy archivů a sbírek. Další autoři se zaměřují na související problémy: Hendeslová prostřednictvím stejného poukazuje na různorodost (rolí, funkcí a kontextů užití plyšových medvědů napříč kulturami a obdobími) a absurditu nebo přinejmenším nejednoznačnost tradičního „tématického“, „systematického“ přístupu v kurátorství. Úsilí o objektivitu často jen maskuje subjektivní a individuální charakter klasifikace skutečnosti, kterou „systematicky“ zpracovává.

Přístup Vanden Meerschové je naprosto opačný. Poukazuje na význam, který dodává obyčejnému předmětu sbírka, jejíž je součástí, což je zároveň postup opačný k samotnému archivnictví. Sběrka je opakem archivu. Dodává význam, zatímco archiv význam předmětům odebírá. Tento význam ale funguje pouze v rámci celku sbírky. Vanden Meerschová ukazuje archiv jako médium. Archiv by mohl namísto historie (manipulované) ukazovat minulost – pokud by se vzdal kategorií a pravidel katalogizace. Jinak předem ruší možnost nových úhlů pohledu, vyvstávání nových otázek, zabíjí kritické myšlení (In Holly – Smith 2008).

<sup>195</sup> Selekce a katalogizace se týkala lidí i jejich osobních věcí, které měly následně jakožto exponáty muzea vyhynulé rasy sloužit k manipulaci paměti.

<sup>196</sup> Jejich smyslem je poukázat na nepřítomné nebo neexistující, vyhynulé. Snaha o zpřítomnění nepřítomného přitom často paradoxně může jen zdůraznit jeho absenci. Van Alphen cituje Christiana Boltanského, který muzea označuje za hrobky. (Van Alphen 2008, 68). Boltanski ve svých instalacích archivu dekonstruuje, aby ukázal, jak působí zpředmětnění, pracuje s opačným principem než autorky, které chce van Alphen srovnávat.

Problém neoddělitelnosti díla od jeho interpretace a dokumentace jmenuje také Alex Potts (Potts 2008, 119–137). I on vychází ze zkušenosti, že archivní materiály sloužící jako podklady pro zkoumání konkrétního předmětu (uměleckého díla), mohou být i přes snahu o „objektivitu“ a intertextovost naprosto irelevantní. Ústřední problém výzkumu v oblasti umění podle něj spočívá v tom, že umělecké dílo často nemůže být chápáno jako předmět sám o sobě. Umělecká hodnota totiž spočívá v jeho přijetí.<sup>197</sup> Z toho důvodu je dokumentace díla a jeho hodnocení vnímána jako nedílná součást jeho významu.<sup>198</sup> V post-konceptuální fázi je to právě dokumentace, resp. medializace a interpretace, co je určující pro hodnotu děl, protože předmětnou složku často ani nemají.<sup>199</sup> Současné umění proto nelze považovat za postmediální, je hybridní, jeho význam je tvořen několika rovinnami percepce a interpretace, bez ohledu na nesmyslnost některých z nich.<sup>200</sup> Prezentace umění je jeho určující součástí (více Osborne 2010, 8).

Serge Guilbaut hodnotí zdroje výzkumu jako nedostatečně zasazené do kontextu diskursu, v jehož rámci byly zpracovány. Šíře a dostupnost digitalizovaných materiálů by podle něj měla zajistit revizi a integraci vyřazených materiálů interpretujících umění i jeho význam (Guilbaut 2009, 105-118).<sup>201</sup>

---

<sup>197</sup> Je uměním, protože jsou s ním spojeny představy o jeho významu a funkci.

<sup>198</sup> Tvrdí ale, že dílo nemůže existovat jen jako vlastní interpretace, že musí mít předmětnou složku.

<sup>199</sup> Týká se to i starších děl – happeningů a performancí, která přetrvávají pouze na fotografiích nebo videích, která je zaznamenala – tato díla jsou od archivních materiálů/dokumentace neoddělitelná.

<sup>200</sup> Na příkladu dokumentace několika konkrétních děl – happeningů, akcí a instalací – ukazuje varianty provázanosti díla s jeho interpretací. Totéž se dá říci o oltářních malbách, afrických maskách nebo jiných uměleckých objektech, které byly původně součástí rituálu, slavnosti, obřadu... taková díla jsou médiem.

U happeningů Allana Kaprowa a publikace, která je popisuje, rozebírá Potts rozpor, který obsahuje zprostředkování neopakovatelné akce, jejíž význam tkví právě v intenzitě okamžiku, který nemůže být reprodukován ani opakován (stojí na pomezí fyzického a konceptuálního umění). Popis Praxitelovy Venuše označuje za autonomní literární dílo. Koncept zavalení dřevěné chaty zemí Roberta Smithsona byl jen východiskem následné dokumentace jejího postupného chátrání a vlastní dílo tvoří stejně tak chata a zemina jako videa a fotografie jejího vzniku a rozpadu a archiv této dokumentace. Dílo Eurasia, Siberian Symphony 1966 Josepha Beyuse (MoMA) je původní součástí, záznamem i výsledkem performance, zároveň je samostatným uměleckým dílem.

<sup>201</sup> Nemožnost analýzy díla bez analýzy diskursu, v jehož rámci vzniklo, zdůvodňuje potřebu komplexní revize dějin umění, která by skutečně zohlednila kulturní a sociální aspekty vzniku děl.

Guilbaut stejně jako další říká, že je se stejnou kritičností třeba přistupovat k archivům a institucím, ve kterých vznikaly (opět v rámci diskursu). Současný přístup je sice kritický, důsledný v oddělování nashromážděných dat a jejich vyhodnocování (dáno zjištěním, že psaní o dějinách a tedy i dějinách umění, je daleko spíše literaturou než historiografií) a změnil se také záměr výzkumu humanitních věd – rekonstrukci určité skutečnosti nahradila kritická analýza zákonitostí uspořádání této skutečnosti. Klíčové je ale podle něj připustit, že historická analýza umění v podstatě není možná, protože zdroje, se kterými pracuje, vznikají vždy v určitých institucích za určitých okolností. Sémiotický a lingvistický obrat sice vpustily do analýzy perspektivu významů, výklad materiálů není podmíněný jen institucemi jejich interpretace ale také institucemi jejich archivace, které díky výlučnému přístupu vytvářejí vlastní výklady dějin (umění). Výzkum významu umění musí vycházet z probádání daleko širšího spektra oblastí, i proto, že se v čím dál větší míře podílejí na jeho vzniku.

Vracíme se tedy k problému kontextu, souvislostí, technologických a sociálně-politických podmínek interpretačního rámce v rovině recepce díla, jeho zkoumání a archivace a následné interpretace takto „deformovaného“ díla.

Hodnota uměleckého díla je vytvářena zpětně na základě dokumentace a interpretace. Archivace vnímaná jako konzervativní, mechanický a ve svém historismu asynchronní způsob dokumentování uměleckých děl, resp. záznamů o nich) zpracovává i kritické/recenzní a publicistické texty o umění. Zdrojem jsou v tomto ohledu instituce jako muzea, galerie nebo vysoké školy zaměřené na umění, jejich databáze a knihovny. Vzhledem k uvedenému je velmi významný druhý filtr, který umožňuje daleko méně selektivní archivnictví mediálních výstupů, které nemanipuluje „skutečnost“ selekcí. Pokud tedy umění médií zůstává reflektováno jako součást této skutečnosti.

Problematika výzkumu, jak už zaznělo, je ale i jedním z témat a přístupů současného umění. Výzkum jako uměleckou strategii, neuzavřenost a záměrnou dočasnost děl, a také přesah v rovině kontinuity i kontextu vnímá jako hlavní specifika a charakteristiky umění 90. let Christian Rattemeyer, kurátor newyorského MoMA, který také předsedal porotě Ceny Jindřicha Chalupeckého (Rattemeyer 2013). Z toho důvodu vidí jako jediný možný způsob, jak se zabývat uměním 90. let, „archeologický přístup“. Popsat nebo zařadit pomocí tradičnějších postupů umělecké dílo, za jehož vznikem stojí snaha vytvořit nemateriální, pomíjivé a neuchovatelné dílo, je problém nejen pro aktuální reflexi, ale také pro její podklady – výstavy. Site specific díla vidí Rattemeyer jako důsledek neexistence institucí dané změnami, ke kterým s počátkem 90. let dochází. Na druhou stranu složitost postavení instituce kritiky, její zamlženost a nejasnost podle něj v mnoha ohledech umožnila svobodnější uměleckou tvorbu, která je s obdobím 90. let spjata.

## **1.2. Praxe**

### ***iii) Reflexe Tvrdohlavých III. a IV.***

Jako úvod k následující kapitole charakterizující výtvarnou publicistiku 90. let uvádím srovnání recenzí, které v periodických, jejichž obsah a proměna budou dále rozepsány, vyšly v souvislosti se dvěma výstavami Tvrdohlavých na počátku a konci této dekády. Srovnání textů má nastínit prostřednictvím hodnocení výtvarné skupiny recenzované už v dekádě předchozí, nakolik se změnil způsob psaní a argumentace a jaký byl styl textů a rozsah mediálního zájmu o podobné akce v období, které bude dále rozebíráno.

Zajímavé texty vyšly v periodických všech třech typech (výtvarném, kulturním a denním tisku). Kritický text Petra Nedomy, který byl publikován v *Ateliéru*, a kritika Jaroslava Vančy, která vyšla v *Občanském deníku*, se liší délkou, podrobností a množstvím odkazů a zmíněných souvislostí, přesně v duchu toho, pro který typ periodika vznikaly, oba ale pracují se stejnou strukturou, představují skupinu a následně vykládají tvorbu jednotlivých umělců, připomínají jejich dosavadní práci. Vanča pracuje na ploše několika slov nebo vět, Nedoma má prostor delšího odstavce. Obě kritiky jsou příkladné ve smyslu výkladu, hodnocení i srozumitelnosti i v respektování formátu a typu periodika (Vanča 1991, Nedoma 1991). Třetím charakteristickým textem je esej Egona Bondyho publikovaný v poslední vydané *Tvorbě* (Bondy 1991). Hodnotí kromě výstavy Tvrdohlavých také paralelně probíhající výstavu Jaroslava Róny v Galerii Václava Špály a zamýšlí se, byť stručně, nad postmodernou a Tvrdohlavými jako její „nejvitálnější“ ukázkou, která navíc postmoderní přístup dále rozvíjí a prohlubuje (stejně jako se podle něj až překvapivě intenzivně prohlubuje a posouvá dál každý z vystavujících umělců). Text, jak ostatně vyplývá z formátu eseje, přesahuje rámec kritiky, vykládá práci každého z výtvarníků, je osobní, dostává se ke složitějším otázkám, které s vystavenými díly souvisejí – například k problematice prostoru.

Tvrdohlavé zhodnotil i Peter Kováč v *Rudém právu* (par. Diviš je překvapením, Nikl zklamáním, David se posunul k myšlence, Milkov je dobrý, Suška hochštapler a Národní galerie by měla namísto podobných výstav prezentovat spíše širší pohled a odborné zpracování, Kováč 1991). Recenze vyšly i v dalších denících – v *Lidových novinách* (Vojtěch Lahoda, Lahoda 1991) a v *Práci* (Radek Váňa, Váňa 1991). V obou případech se jedná o recenze mladých historiků umění. Na malé ploše je

provedeno velice dobré shrnutí práce jednotlivých výtvarníků, které je hodnotící i srozumitelné a zpřístupňuje tvorbu členů skupiny.

Na konci 90. let je, pokud jde o autory textů i jejich charakter, znatelný posun. Článek Marka Pokorného pro *MF Dnes* z dubna (Pokorný č. 4/1999) je rekapitulací vývoje a významu skupiny a kritický je pouze ve smyslu zprostředkování rámce čtenáři; květnový článek *Dějiny a měkké umění Tvrdohlavých* (Pokorný č. 5/1999) vykládá kontext tvorby, zasazuje skupinu do kontextu vývoje poválečného a meziválečného umění. Používá specifický slovník výtvarného umění, přesto není nesrozumitelný, nepodceňuje inteligenci čtenáře. Rozebírá skupinu jako celek i jednotlivé umělce:

Expozice v jízdárně dobře dokládá, jak Tvrdohlaví pomocí jiného obrazového slovníku dovádějí do důsledku témata předchozích generací - v tomto směru jsou např. skupině 12/15, ale i některým autorům nové figurace daleko blíží, než bylo dosud zřejmé. Skupinovými hrami a ironií se ovšem vracejí k 60. letům (Šmidrové, groteska). Motivicky a soustředěním na mytopoetické prvky výpovědi o světě však postupně odkazují až někde ke Tvrdošijným a Sursum. Jako by se právě v celku tvorby jednotlivých Tvrdohlavých dostávaly ke slovu všechny podstatné figurativní, poetické a „jiné“ tendence českého umění. A naopak příznačně stranou zůstaly věcně civilistní (počítejme k nim i novou citlivost 60. let), konceptuální, konstruktivní a abstraktní polohy. Je to stylizovaná, a tedy symbolická postava a příběh s tajemstvím, jimž u Tvrdohlavých patří ústřední místo. (...)

Davidova tvorba je z devítky Tvrdohlavých konceptuálně nejotevřenější a drží ji vůle k myšlenkovému experimentu, nicméně i u něho se jazýček vah přiklání na stranu manýrismu. Své hraje kontext výstavy: přehluštností a násobením bizarních efektů, kdy spolu sousedí práce různých autorů z různých období, instalace působí jako bazar (Pokorný 1999).

Výrazně hodnotící je recenze Petra Kováče pro *Právo* (Kováč 1999). Pro argumenty podporující hodnotící stanoviska tu není prostor, proto text neposkytuje vysvětlení, interpretace se omezuje na stručná slovní spojení a kategorie typu „slušné“ a „vadí“.

Kolekce Jaroslava Róny je dobrá, ale není moc vyvážená. Má tu slušné drobné plastiky, pár krásných obrazů, ale vadí mi dílka typu *Zjevení v pralese* (1998), které bych na světlo boží netahal. (...) Nicméně Diviš si mne získal i svým novým Folklorem. Naproti tomu emailově vyhlížející obrazy Petra Nikla vyvolávají dojem sladce odpudivý. Od Jiřího Davida je tu z roku 1985 Babylonská věž. Bože, jak ta se mi kdysi líbila! A dnes se za to stydím (Kováč 1999).

*Ateliérové* recenze Radka Horáčka a Aleny Potůčkové (Horáček 1999, Potůčková 1999) přinášejí zajímavé srovnání v porovnání s textem Tomáše Pospiszyla pro

*Umělce* (Pospiszyl 1999). Pospiszyl také zasazuje Tvrdohlavé do dějin českého výtvarného umění:

Jedná se především o duchovní návaznost a shodné tematické okruhy s uměním přelomu století, jmenovitě s tvorbou Jana Zrzavého, Františka Bílka, Josefa Váchala a dalších.

Dostává se také k problematickým otázkám, jako je

myšlenka Jindřicha Chalupického o nezájmu Tvrdohlavých o postmodernismus a jeho programové epigonství. Je asi pravdou, že Tvrdohlaví z odkazu symbolistního, ranně avantgardního či imaginativního umění necitují, ale přesnější by bylo tvrzení, že v něm pokračují. Součástí této tradice může být i pozice úmyslně pěstované hereze, neustálého tvrdohlavého hledání odlišnosti od obecných programů. Tvrdohlaví se liší snad jen velkou mírou ironie, ale jinak jejich umění operuje ve světě mýtu, symbolu, podvědomí, archetypu, fetišizované vědy nebo módy. Nenalezneme zde až na výjimky reakce na žhavé problémy současnosti ani zkoumání formálních či čistě estetických problémů.

Srovnává práci Tvrdohlavých se světovým uměním, překračuje rámec výtvarného umění i hodnocení v daném prostředí a době.

Ve srovnání s uměním světovým na Tvrdohlavých na první pohled zaujme fenomén rukodělnosti či přímo kutilství, jakéhosi hrdého, místy ironického uměleckého chalupářství. Jako kdyby měl národ Přemka Podlahy i tomu odpovídající uměleckou avantgardu.

Nejdůležitější vlastností umění Tvrdohlavých je hravost, která sahá od prozkoumávání infantilnosti až k sympatickému rošťáctví. Čím dále je umění Tvrdohlavých od českých hranic, tím hůře je srozumitelné - nekosmopolitní a neuniverzální, formálně tradicionalistické či přímo úmyslně reakcionářské, nepodléhající trendům, aniž by všechny tyto vlastnosti musely být nutně negativní. Je to prostě umění odněkud z Čech na konci tisíciletí. I v jiných časových periodách byly nejvýznamnější umělci z Čech v poloze tvrdohlavých glosátorů vlastní, nepopulární a nemódní pravdy. Kritika je nikdy nemohla pochopit. Šli dál sami proti proudu a dokázali i často nesnesitelnou realitu místního života proměnit v umění (F. Kafka, J. Váchal, Z. Pešánek, B. Hrabal) (Pospiszyl 1999).

I v Pospiszylově textu se objevují slova proklamující vlastní vkus jako „fantastické“, „nejsympatičtější“, „nejoblíbenější“, doplňuje je obvykle stručná zdůvodňující věta:

Z malby na mne asi nejsympatičtěji působily obrazy Stanislava Diviše z cyklu Zbytky. Zdánlivě bezobsažná malba je vzniklá na základě čistě estetického konceptu, a někdy příliš usilovně černobílý Diviš v těchto obrazech nečekaně projevuje skvělý cit pro barvu a malířské zpracování.

A protože se jedná o *Umělce*, řeší se ideologie jako sociálně kulturní kontext tvorby, symboličnost a masovost, specifické otázky spjaté s uměním 20. století.

Výtvarné umění dvacátého století, ostatně jako všechno avantgardní umění, se muselo nějak obhájit, najít zdůvodnění své obtížné pochopitelnosti, najít pro sebe svou úlohu. Hledání toho, k čemu je avantgardní umění vlastně dobré, je jedním z největších problémů umění tohoto století i často přehlíženým klíčem k pochopení jeho podstaty. Tato otázka se kladla jak v Evropě, tak v Americe, a nabízená řešení, často úplně zjednodušující, byla spásně přijímána celými masami umělců (připomeňme si jen 50. léta). Ale umění nekrylo zdaleka jen triviální ideologii. Argumentovalo se především filozofií, náboženstvím, psychologií, samotným uměním, spiritualitou, „člověkem s vnitřní pravdou“, „životem“ a dalšími. Již zmiňovaný Jindřich Chalupecký stačil umístit cíl umění do moderního života i do transcendentna. V Čechách má zvlášť silný význam symbolická rovina umění – umění je tu proto, protože nám něco říká, díky místní tradici to pak říká nejčastěji metaforickým jazykem. Tam je také často jeho největší síla. Toto musí být pochopitelně i velice dvousečné. České umění bylo potaženo mázdrou neskutečnosti, fantazie, imaginárnosti, ilustrace. Umělecké dílo klopýtá pod úlohou zprostředkovatele různých vyprávění a symbolických významů. Současná výstava Tvrdohlavých nám pak všechny tyto charakteristiky dává velmi dobře nahlédnout (Pospiszyl 1999).

Naopak text Lenky Lindaurové pro *Týden* se omezuje na shrnutí příběhu „legendy“:

Skupina Tvrdohlaví, existující pouhé čtyři roky v důležitém přelomovém období (1987 až 1991), se stala legendou, kterou její bývalí členové s humorem sobě vlastním stále udržují a doplňují. S Tvrdohlavými jako by se v druhé půli 80. let změnil čas: mladí autoři poprvé realizovali výstavu oficiálně povolenou (někteří členové skupiny na začátku 80. let organizovali nelegální akce Konfrontace) a poprvé se v souvislosti s jejich tvorbou začalo mluvit o postmoderně. Uvolnění politických poměrů znamenalo i uvolnění výtvarného projevu, Tvrdohlaví se nezabývali vpisováním svého sdělení mezi řádky, nýbrž zdůrazňovali důležitost umělecké tvorby jako takové. Po letech můžeme konstatovat, že se hlásili spíš k odkazům moderny, modernistického uvažování o tvorbě i k dobrým českým mýtům jako součástí velkého českého snu. Snu o vykročení do světa, o vyvléknutí se z malých těsných poměrů. Ve skupině se tehdy sešli autoři ze dvou konkurenčních pražských škol - Akademie výtvarných umění a Uměleckoprůmyslové školy. Život na uměleckých školách se tehdy týkal hlavně nesvobody a tzv. bohémské prostředí nepředstavovalo žádné terno. Ve skupině se sešly silné individuality, aby se jejich síla ještě znásobila: Jaroslav Róna, Jiří David, Stanislav Diviš, František Skála, Petr Nikl, Michal Gabriel, Čestmír Suška, Stefan Milkov, Zdeněk Lhotský. Místo kurátora si pořídili svého manažera - Václava Marhoula, který se osvědčil v mnoha spřátelených aktivitách kolem Pražské pětky. V Praze se uskutečnily tři jejich výstavy, tři byly mimopražské a dvě zahraniční. Typický pro jejich vystoupení byl vždy na tehdejší dobu nezvyklý mediální humbuk, průvodcem vtip, ironie a hra. Umění však všichni Tvrdohlaví brali vážně. Veřejnost skupinu přijala s úlevným vydechnutím: tato sebevědomá zářivá hra se výrazně lišila od disidentského tragického existencialismu, který zatěžoval umělecké dění v 70. letech (jeho příkladem byla zakázaná

výstava Sozanského, Berana a dalších v památníku Terezín), kdy český sen dokázal produkovat většinou jen depresi (Lindaurová 1999t).

Absence konkrétnější analýzy se dá zdůvodnit narativitou děl, kterou zmiňuje v závěru recenze ještě před závěrečným zvoláním „Tvrdohlaví jsou mrtví, legenda pokračuje“.



## 7. Výtvarná publicistika 90. let

### Platformy výtvarné kritiky a publicistiky. Formáty a jazyk textů. Autoři a mechanismy spolupráce redakcí s externisty.

Většina periodik zaměřená na nebo poskytující prostor pro výtvarné umění s rokem 1990 obměňuje obsazení redakce, grafickou podobu anebo nejčastěji pouze deklarovaný záměr. Obsahem této kapitoly je přiblížení koncepce a charakteru periodik a textů o výtvarném umění, vymezení témat, kterým se jednotlivá periodika věnovala, a shrnutí okruhu spolupracovníků, kteří o výtvarném umění pro daná periodika psali. Vybrané citované pasáže pak mají jak zprostředkovat styl a jazyk konkrétních periodik, tak do jisté míry pokrýt charakteristické obsahy (z hlediska zaměření i stylu) a zprostředkovat tak spektrum výstupů výtvarné kritiky a publicistiky 90. let. Také rozsah některých citací má poukázat na prostor, který byl výtvarné kritice a metakritice v určitých periodicích věnován, a na způsob, jímž byly takové články koncipovány.

Největší prostor vzhledem k frekvenci a množství textů i spolupracovníků i nadále poskytuje čtrnáctideník **Ateliér**, kde v prvním čísle r. 1990 vysvětluje Pavel Štěpánek situaci na výtvarné scéně a v jejích institucích a charakterizuje přitom i roli výtvarné kritiky (jíž má *Ateliér* podle dle vlastního cíle poskytovat prostor):

Jaké byly doposud možnosti výtvarné kritiky? Můžeme objektivně konstatovat, že na rozdíl od výtvarníků, kteří si v poslední době vydobyli zcela jednoznačně možnost vystavovat skutečně cokoliv, a od obnovení pražského salónu se mohl výstavních akcí zúčastňovat kdokoliv, nelze totéž říci o výtvarné kritice. I když samozřejmě kritici nebyli v situaci spisovatelů, kteří se dělili na povolené a nepovolené, a v poslední době se objevila na stránkách *Ateliéru* i *Výtvarné kultury* (od č. 5 převzal vedení dr. Luboš Hlaváček) i jména těch, kteří "propadli" při "normalizačním procesu", stále ještě nebylo vše v pořádku. (...) Proto nynější nástup svobody výrazu umožní větší akceschopnost kritiky. (...) Kdyby kritika byla pouhým prostředníkem mezi estetikou výtvarného umění uvedenou do praxe a publikem, byla by v podstatě vulgarizující či inteligentní banalitou. Kritika však nemůže být pouhým didaktickým prostředkem či oborem; musí si klást širší cíle a odpovídat určité filosofii. Kdyby totiž kritika chtěla být jen prostředníkem mezi estetikou, divákem a uměleckými díly, zůstala by podřízena umělecké praxi. I to by bylo objektivním omezením svobody. Kritika nemůže být pouhou "služkou" umění, ani v tom nejlepším slova smyslu. Kritika musí být humanistickým nástrojem svobody, poznáním skutečnosti prostřednictvím estetických jevů. A právě v tomto smyslu vytvoří nová situace nepochybně vhodné podmínky (Štěpánek 1990).

Podobně hodnotící a apelující texty se objevují napříč periodiky a někdy (např. v případě *Ateliéru*) tvoří značnou část prvního porevolučního vydání. Výrazný je také počet textů bilancujícího charakteru jako text Petra Nedomy:

Máme nutkavou potřebu vykročit vpřed. Přesto si myslím, že bychom se měli ohlédnout do minulosti posledních dvaceti let, jejichž deformovaná podoba formovala např. dnešní střední generaci. Vzhledem k tomu, že tato generace začínala tvořit v období tzv. konsolidace, byla po výtce odkázána na vlastní tvůrčí síly, na vlastní velmi zúžené obzory, na vlastní kreativitu 'nezatíženou' ovlivňováním cizími vzory a myšlenkovými proudy. (...) Tento stav, kteří někteří prognostici nazývají likvidací budoucnosti, což je třetí a konečné stadium jako důsledek neexistence plurality nebo alternativy, vede k odcizení budoucnosti. (...) Nedostatek zpětné vazby k budoucnosti vedl k výsměchu proklamované přítomnosti. (...) Určujícím bodem byl také postoj tehdejší střední a starší generace během 70. a 80. let, kde vlivem podmínek došlo k radikálnímu tříbení charakterů, v němž ti, co obstáli, vytvořili značně koherentní elitu, velice přitažlivou svou vnitřní solidaritou a morální silou právě pro tehdejší mladou generaci.

Jediným záchytným bodem byla vlastní tvorba, která v podobě mikrosvěta musela suplovat chybějící kulturní, společenské i duchovní zázemí. Nemožnost vystavovat, získávat veřejnou prezentaci zpětné vazby, okolní duchovní temno vytvářely tlak, který se ventiloval intenzitou a soustředěností práce. Jediné konfrontace, které byly možné, se odehrávaly v privátní sféře bez mnohdy zavádějících prvků nevhodné kritiky v oficiálním tisku. Na druhé straně byla nutná vysoká míra sebereflexe a sebekritiky jako jediná možná ochrana před scestím. (...) Prvořadým úkolem a závazkem bylo zachovat si tvář a neprojevit slabost. To byl jeden z hlavních momentů vedoucích k patosu, ironii, grotesce, šklebu ale také intelektuální výtvarnosti nefigurativních konstruktivistických a abstraktních tendencí (...) (Nedoma 1990).

Rehabilitace paralelního umění zůstane až do poloviny 90. let jedním z hlavních témat všech výtvarných a kulturních periodik. Značná část prostoru je věnována také informacím o změnách institucí a kulturní politiky z hlediska organizačního, financování, personálních změn apod., a to často ve formě přetisků zpráv zakládaných asociací, škol, galerií, kongresů a konferencí nově vzniklých výtvarných iniciativ nebo stejně často rozhovorů s aktéry. Ani výtvarný tisk není z kraje 90. let apolitický a kromě podpory probíhajícímu dění se čtenář dočte o politických aktivitách výtvarníků, výtvarných skupin nebo vznikajících galerií, dále se objevují eseje k aktuální politické situaci nebo hodnotící minulý režim od výtvarných umělců (např. Sozanský 1990) i kritiků, nebo zamyšlení hledající opomíjené vazby (např. text Luboše Hlaváčka hodnotící vztah výtvarníků k TGM, Hlaváček 1990). Většinu prostoru samozřejmě dostávají zprávy o výstavách a články recenzního typu. Charakterizovat je jako recenze je možné z hlediska vnímání pojmu v dané době. Z dnešního pohledu zcela postrádají aktuálnost, protože o výstavách referují často

po jejich skončení, v naprosté většině s půlročním i delším časovým odstupem. Potřeba aktuálnosti roste a doba uběhlá od skončení výstavy se zkracuje až v polovině dekády. Formát většinou odpovídá recenzi z hlediska délky i poměru informací a hodnocení, kvalitativně se ale texty nesmírně liší a zcela jiný dojem z výtvarné publicistiky, resp. kritiky té doby lze získat, pokud se čtenář zaměří vždy jen na několik konkrétních přispěvatelů. Výtvarná kritika 90. let je tedy pokud jde o charakter a kvalitu taková, jako její autor. A tak jako v dalších oblastech i ve výtvarné publicistice je výběr autorů skutečně různorodý generačně i z hlediska vzdělání a praxe autorů. Teoretici, historici i kurátoři<sup>202</sup> přispívají napříč periodiky, od odbornějších časopisů typu *Výtvarné umění* (první dva a půl roku ještě stále *Výtvarná kultura*) nebo *Umění a řemesla* až po progresivní časopisy jako *Detail* nebo *Umělec*, které vznikají v druhé polovině 90. let. Jako překvapivá se může jevit frekvence kurátorských textů, kdy je přetiskováno úvodní slovo výstavy, kurátorské „hodnocení“ nebo představení vlastní výstavy anebo vysvětlující text samotného umělce. Zařazovány jsou napříč periodiky také překlady aktuálních textů přebíraných ze zahraničních periodik jako *Art News*, *Art Forum* nebo *Kunstwerein*. Ještě větší prostor dostávají starší, převážně teoretické texty, vnímané jako klíčové (např. Johna Bergera, Hanse Beltinga ad.). Sami autoři opakovaně řeší otázku role a postavení současné kritiky, stejně jako Petr Nedoma ve stejnojmenném referátu přetištěném v *Ateliéru* v listopadu 1990 (Nedoma 1990r). Ptá se „jakou roli a jaké postavení měl tedy kritik oněch zmíněných řekněme pětatřicet let?“ a jestli se „připustila tady vůbec někdy možnost kontinuálního svědomí, etiky a názoru kritika?“ Složitě postavení jakékoli kritiky podle něj nutně vychází z uplynulého období: „V prostředí střídajících se dogmat a režimů je problematické vytváření hodnotových systémů, kontinuity i soustředěnosti, které jsou pro kritiku klíčové.“ Prosazuje ponechání stávajících tiskovin a vytvoření podmínek pro nové.

Ještě v nedávné době (...) se výtvarná kritika pohybovala v umělém vakuu daném úzkostlivým dodržováním doktrinálního dogmatu. (...) Dění v našem výtvarném umění bylo líčeno jako nepřetržitý sled triumfů s

---

<sup>202</sup> Marek Pokorný, Jiří Valoch, Igor Zhoř, Radek Horáček, František Dvořák, Petr Nedoma, Vlasta Čiháková-Noshiro, Milena Slavická, Luboš Hlaváček, Anděla Horová, Pavla Pečínková, Karel Šrp, Eva Petrová, Miroslav Klivar, Jan Kotík, Jan Kříž, Zdeněk Beran, Pavel Ondračka, Jaroslav Vančát, Milena Lamarová, Věra Jirousová, Jana Ševčíková a Jiří Ševčík, Jan Rous, Milena Slavická, Vlasta Čiháková-Noshiro, Jiří Valoch, Kaliopi Chamonikola, Aleš Svoboda, Mahulena Nešlehová, Alice Mžýková, Ludvík Hlaváček, Věra Ptáčková, Vojtěch Lahoda, Lenka Bydžovská.

neselhávající kvalitou. (...) V nedávné době se začalo slovně manipulovat s termínem diskuze a dokonce i s pojmem dialog.

(...) Jestliže se i u nás mluví o možnostech diskuze, připouští se podstatně (...) větší názorová rozrůzněnost, proč si za těchto okolností nedrží tedy *Tvorba*, *Rudé právo*, ale i třeba *Kmen* svou předchozí linii a místo současných názorových proměn jednoho listu se raději nepřipustí možnost vzniku jiných alternativních listů nebo sborníků téže vyhraněnosti, ovšem vyhraněnosti třeba jiným směrem?

Základní podmínka existence skutečné kritiky je mít možnost veřejně vyslovit svůj názor a ponechat na schopnostech a etice kritika, jaký tento názor bude, jak se bude vyvíjet. Neboť jinak bude role a postavení umělecké kritiky stále setrvávat v nejlepším případě ve značně podřízeném postavení. Skutečné osobnosti mohou vyrůst jen soustavnou prací v širokém názorovém spektru, a nikoliv v duchu jedné velice úzké doktríny platné v tom kterém období. Minule to byl obrodný proces, pak konsolidace, teď je to nové myšlení. A co to bude příště?

(...) Výtvarné dílo je natolik mnohvrstevnaté, že si v podstatě nelze dělat nárok na jeho úplné a vyčerpávající slovní pojmenování z pera kritika, a to i nezaujatého. Slovo samo je jiné médium, které se vlastně přizpůsobuje obrazné řeči děl. K tomu, abychom se alespoň přiblížili podstatě zkoumaného materiálu, je třeba mít možnost k němu přistupovat z více stran. Zároveň abych jako kritik mohl obhájit svůj názor, postavený jen na kvalifikaci a osobní etice, a abych mohl také profesionálně růst, a nikoliv se pouze přizpůsobovat, potřebuji prostor s minimálním omezením - nedělám si iluze o absolutní svobodě slova. Nikoliv anarchii, ale možnost pojmenovat věci podle svého nejlepšího vědomí a svědomí pravým jménem ku prospěchu celku (Nedoma 1990r).

## 7.1. Výtvarné časopisy

### ***i) Teorie a praxe v Ateliéru***

Vedle teorie byl věnován prostor také důležitým postavám výtvarného umění, jejichž dílo do přelomu 90. let znali spíše odborníci a jednotlivci. Takové články o umělcích jako Joseph Beyus (od Igora Zhoře č. 5/1990) nebo George Baselitz, často u příležitosti výstavy konané v České republice nebo častěji v zahraničí, měly prostřednictvím informací o tvorbě a vývoji toho kterého umělce poskytnout kontext českým divákům i výtvarníkům. Jim i teoretikům sloužily stránky časopisu v případě *Ateliéru* jako médium diskuze a komunikace, přes nějž vzájemně reagovali na svá hodnocení a vyjádření. Publikováním často několika recenzí ke stejné výstavě provokoval *Ateliér* diskuzi a udržoval debatu, zejména na kritiky Petra Nedomy odpovídali kurátoři hodnocených výstav (např. v č. 12/1991; na jeho recenzi z č. 17/1990 reagují v *Ateliéru* 21/1990 Ludvík Hlaváček a Josef Kroutvor; jinde – 12/1991, s. 13 – Hana Rousová a Stanislav Kolíbal reagují na recenzi Noemi Smolíkové.) Podobně prostřednictvím časopisu formulovali své názory sami umělci

jako Jiří David, Viktor Pivovarov, Milan Knížák, Stanislav Kolíbal nebo Jaroslav Róna, pravidelně přispíval svými texty Eugen Brikcius. Redakce *Ateliéru* i dalších periodik zprostředkovávala také aktuální články ze zahraničí, vedle zmíněných překladů textů ze zahraničních časopisů to byly články zahraničních spolupracovníků (např. Bernhard Schulz), českých emigrantů (Jan Michl pro *Umění a Řemesla*) i vycestovavších českých teoretiků a historiků – ať už na delší období (Jiří Šetlík z Washingtonu D.C. nebo Tomáš Pospiszyl z New Yorku) nebo na výlet na výstavu nebo do vybraných muzeí a galerií (teoretici i umělci – např. Kurt Gebauer). Ti často přinášeli celé série textů přibližujících provoz v tom kterém místě nebo dlouhé shrnující reportáže hodnotící stejně často jako výtvarné dění hlavně město samotné a život v něm.

Napříč periodiky se také objevují shrnující rozsáhlejší texty ke konkrétním tématům, které vznikly aktuálně nebo byly staršího data a dosud nebyly publikovány – popisují určité směry, přístupy nebo formy. Ve všech výtvarných periodicích je také shrnutí článků v anglickém jazyce (pouze *Umění a řemesla* až do r. 1992 zachovává trojjazyčné shrnutí i v jazyce německém a ruském, který následně vypouští, a až od r. 1996 zůstává pouze anglické „summary“).

*Ateliér* dává prostor starší (Jiří Šetlík, Igor Zhoř, Eva Petrová, Jan Kříž, Milena Lamarová, Arsén Pohribný, Miroslav Klivar, František Dvořák, František Šmejkal, Ludvík Hlaváček, Karel Srp, Petr Wittlich, Ludmila Vachtová), střední (Mahulena Nešlehová, Jiří Valoch, Věra Jirousová, Vlasta Čiháková-Noshiro, Pavla Pečinková, Petr Nedoma, Kaliopi Chamonikola, Pavel Ondračka, Jaroslav Vančát, Jiří Zemánek, Aleš Svoboda, Alena Potůčková, Marie Judlová, Vojtěch Lahoda, Lenka Bydžovská, Zdeněk Lukeš, Jan Rous, Jiří Olič, Olga Malá, Sylva Petrová, Anděla Horová, Jana a Jiří Ševčíkovi, Olaf Hanel, Magdalena Juříková, Jindřich Vybíral, Ivo Janoušek, Jiří Machalický, Jiří Valoch) i mladší generaci autorů (Marek Pokorný, Tomáš Pospiszyl, Michal Koleček, Kamil Nábělek, Radek Horáček, Jiří Ptáček, Martina Pachmanová, Radek Váňa, Simona Vladíková, Tereza Bruthansová, Lenka Lindaurová, Marta Smolíková, Tomáš Pospěch, Pavel Vančát). Redakce spolupracuje také s emigranty, kteří podávají informace o výstavách a dění a publikují souhrnné texty a úvahy jako např. Pavel Liška z Kolína nad Rýnem nebo Charlotte Kotíková z New Yorku.

Široký okruh spolupracovníků se zvolna průběžně proměňuje, kmenoví spolupracovníci převážně střední generace zůstávají. Redakce si zachovává

záměrně okruh co nejširší, tak aby pokrytí témat i regionů bylo co nejvyváženější. Kvalita čísel značně kolísá podle toho, kteří autoři do daného čísla přispěli. Vedle osvědčených autorů jsou to nárazově absolventi dějin umění, mezi přispěvateli jsou vedle kritiků, historiků a kurátorů a umělců i pedagogové a studenti dějin umění (kteří často přispívají ze zahraničí jako např. Lada Hubatová Vacková z Paříže) i uměleckých škol. Vzácně se objevují články bez uvedení autora nebo redakční zkratky. Právě v *Ateliéru* jsou časté zmíněné přetisky úvodních slov vernisáží, kurátorských textů i esejů umělců, které jsou spíše reportážním záznamem, vnitřním dialogem nebo zamyšlením a poctou kolegovi. *Ateliér* do velké míry funguje jako informační kanál. Kromě soupisu výstav rozsáhle informuje o nových publikacích o umění, veletrzích, nově otevřených galeriích a výzvách a nabídkách pro výtvarníky, možnostech pronájmu výstavních prostor, komerčních soutěžích i legislativních změnách. Frekventované a obsáhlé jsou rozhovory s umělci i politiky nebo zástupci uměleckých institucí. Ty vedla nejčastěji Blanka Jiráčková, která byla od r. 1990 přispěvatelkou a následně a až do současnosti šéfredaktorkou *Ateliéru*. V létě r. 1992 odešel z pozice redaktora Petr Nedoma, což ovlivnilo i kvalitu periodika. Celkově lze také tvrdit, že kvalitu textů samozřejmě také ovlivňuje, pokud nemusí vznikat rychle a reagovat na aktuální dění. Na pozici redaktorů nastupují po Petru Nedomovi Jana Tichá a Jiří Tichý. Ten v textu k výstavě Kriterion 93 a Otevřené dveře v prvním čísle roku 1994 v úvodní části zdůvodňuje i způsob zařazování textů:

Současná výstavní exploze spolu s krátkostí konaných akcí a výrobní lhůta zpracování jednotlivých čísel *Ateliéru* nám často neumožňují referovat o výstavách v průběhu jejich konání anebo alespoň bezprostředně po něm. Některé, nejen z důvodů nedostatečné kvality či zajímavosti, se na stránky *Ateliéru* nedostanou vůbec. Mrzí nás to, nelze však zatím jinak. Domníváme se ale, že některé si zasluhují stručné pojednání i s delším časovým odstupem (Tichý 1994).

Nejvíce textů je v rozsahu jedné normostrany nebo o málo delší. Řada z nich jsou ale delší celostránkové texty, rozsáhlé jsou i rozhovory. Autoři referují o „svých“ umělcích (např. Radek Váňa o Pavlu Humhalovi a Mileně Dopitové, Tomáš Pospiszyl o Davidu Černém apod.). I pokud jde o sledování zahraničního dění, je zaměření některých textů progresivní i z dnešního pohledu, například text Ladislava Kesnera *Politický pop-art a cynický realismus: umění v Číně po Tchien-an-menu* (Kesner 1994). Jiný typ textů (publikovaných obvykle na poslední straně) zprostředkovává kontext a souvislosti pro české umění přinášením souhrnných informací k určitým přístupům

nebo tendencím zahraničního umění (např. Jiří Zemánek o land artu, Eva Petrová o koláži, František Šmejkal o ready-made apod.). V sekci zahraničí je vedle výstav zahraničních umělců vystavujících v České republice věnován prostor také českým výtvarníkům vystavujícím v zahraničí. U obsáhlejších textů dokonce na úkor zkracování dochází ke zmenšení písma, tak aby bylo možné ponechat kompletní práci. Délka textů byla zadávána spíše rámcově a vycházela z potřeby vyplnit prostor celého periodika texty externích spolupracovníků. Celostránkové texty a rozhovory jsou zařazovány i do sekce k dějinám umění, (resp. sekce Teorie a autorské texty) pojmenování rubriky se mění podle zařazených textů), které rozsahem odpovídají šesti a půl normostranám.

S rokem 1995 se zkracuje odstup od hodnocených výstav. Pokud jde o editorskou práci, je její charakter specifický v tom smyslu, že jsou texty přetiskovány tak, jak byly odevzdány.<sup>203</sup> Informace k výstavám, k nimž vychází více než jeden recenzní text, se několikrát opakují. Například k Benátskému Bienále 1995 vyšly v č. 19 texty Terezy Bruthansové, Ludmily Vachtové (s. 1 a 4), Charlotty Kotíkové a Marty Smolíkové (s. 5). Všechny autorky hodnotí to samé, články jsou bez ohledu na rozsah souhrnnými paralelními texty popisujícími vybrané expozice a instalace, které si odpovídají i strukturou (Vachtová a Bruthansová nejprve hodnotí význam přehlídky, pak způsob zařazování umělců, centrální koncepci a její (ne)respektování národními pavilony atd.). Texty jsou reportážního charakteru, sklouzávají k popisům a hodnotící jsou jen opatrně a minimálně. Jiného charakteru je text Šedá, bílá, atd. Jiřího Valocha, který se obecnějším věcem věnuje jen na okraj a zaměřuje se na vybrané umělce z polského pavilonu (Roman Opalka), upozorňuje na překvapivé momenty – arménský pavilon, a shrnuje i několik dalších expozic – řeší jejich instalaci i jednotlivé umělce. Celkově je text daleko zajímavější, více hodnotící, vtáhne a věnuje se konkrétním dílům, která popisuje, a je tak kvalitativně jinde, přestože je rozsahem kratší než texty Bruthansové a Vachtové. K Bienále jsou i texty Ivony Raimanové – jeden k asijskému umění a druhý k doprovodné výstavě Marka Di Suvera, ty jsou daleko více recenzemi, přehlednost a stravitelnost vyplývá z konkrétního obsahu a rozsahu textů. K Bienále je i dvojice textů Michala Kolečka na poslední straně.

---

<sup>203</sup> Podle rozhovorů s externími přispěvateli.

Hodnotí přehlídku jako takovou, jednotlivé projekty a nejvýraznější díla s důrazem na video a filmové instalace a fotografie (Koleček 1995).

Právě přehlídka různých stanovisek tvoří asi nejpodstatnější funkci časopisu *Ateliér*, který relativně často a spíš než programově na základě aktuálního dění na výtvarné scéně přináší srovnání názorů teoretiků a umělců ke konkrétním výstavám. K výstavě Snížený rozpočet Jany a Jiřího Ševčíkových tak v č. 5/1998 vycházejí recenze Simony Vladíkové, Anděly Horové, Pavly Pečinkové, Mileny Slavické, Milana Knížíka, Jiřího Hůly, Jaroslava Vančy a Martiny Pachmanové. Spíš než pro širší veřejnost je (i přes deklarovaný záměr redakce<sup>204</sup>) takový soubor textů k jedné výstavě zajímavý spíše pro umělecké profesionály a studenty. Je to ale role, kterou jiné periodikum neplní, a je rozhodně smysluplná a z hlediska umělecké kritiky důležitá, protože argumentace, formulace i názory, které podporují, ujasňují význam a kontext té které výstavy a pro dějiny umění by tak jednou mohly být daleko zajímavějším zdrojem než recenzní texty, které nejsou konfrontovány s dalšími.

Některá čísla jsou avízovaně tematická, např. č. 7 z roku 1996 k Veletržnímu paláci, ve kterém byla v březnu toho roku nově otevřena expozice Národní galerie, jiná jsou tematická, aniž by na to bylo na titulní straně upozorňováno, např. č. 21 z téhož roku, zaměřené na surrealismus. V roce 1996 v redakci Janu Tichou nahrazuje Tereza Bruthansová a Kamila Havlíková; ty střídají Yvona Marková a Ludmila Radová, ji pak opět Kamila Havlíková; v roce 1999 je následně jediným redaktorem Michal Janata a v roce 2000 zůstává v redakci jen Blanka Jiráčková (později ji doplní Hana Jedličková, Dagmar Jirásková, Yvona Marková, Marina Pilařová, Marie Haškovcová ad. na redakčně-asistentské pozici).

V druhé polovině 90. let už je reklama grafickým zpracováním i jazykem blízká dnešním reklamním sdělením a dvoustranu s černobílou inzercí převážně galerií doplňují graficky i obsahově pestřejší inzeráty. S rokem 1997 roste také počet ilustrací. Grafická úprava se pozměnila už v roce 1995 a kromě většího množství fotografií je výrazné například pásové uspořádání recenzí. S rokem 1997 přibývá doplňková barva a další změny se objevují v členění časopisu. Z hlediska atributů

---

<sup>204</sup>Ateliér měl podle svých slov i díky výši nákladu umožnit „proniknutí k širší čtenářské obci, která zahrnuje téměř všechny generace a vedle laiků, odbornou veřejnost – kritiky a historiky umění, samotné umělce, sběratele, znalce, obchodníky s uměním. Je k dispozici v knihovnách různých typů po celém světě. Je cenným informačním pramenem pro odborná muzejní, galerijní, ale též knihovnická pracoviště v tuzemsku i v zahraničí a to jak pro jednotlivce, tak i pro instituce, tak např. i pro základní školy ve výtvarné oblasti.“ (*Atelier About*).



výtvarné kritiky je důležitá daleko vyšší míra aktuálnosti recenzních textů. Ty jsou publikovány někdy ještě po zakončení výstavy, čím dál častěji ale ještě v době jejího konání (!). Na s. 3 vzniká nová sekce Aktuality, která stručně referuje o probíhajících výstavách (obvykle čtveřice výstav) a časopis tak začíná plnit kromě funkce „re-view“ také funkci „pre-view“ – upozornění na výstavu, které předchází jejímu zhodnocení. K probíhajícím výstavám vycházejí i další kritiky o délce okolo dvou normostran (až téměř tří), např. když Martin Riessner píše o probíhajících mnichovských výstavách (např. v č. 7/1997, 8), jsou to texty obsáhlé, kritické a ponorové i aktuální.

Časopis se také neomezuje jen na moderní a po-moderní umění. K velké výstavě Rudolf II. a Praha vzniká tematické číslo (15–16/1997) s upravenou grafikou. K podobně velkým výstavním akcím, např. k benátskému bienále jsou publikovány strany fotografií (č. 20/1997, č. 18/1999). Nárůst obrazového materiálu je nejvýraznější s rokem 2000. Po roce 2000 je méně častá frekvence zařazování rozhovorů, struktura časopisu není pevná a podle spolupracujících externistů kolísá číslo od čísla i kvalita periodika.

Texty umělců k výstavám, na nichž sami vystavují, jsou i nadále běžné (např. Jan Balabán 1998). Na konci 90. let roste kvůli provozním problémům redakce počet překladových a převzatých textů.<sup>205</sup>

Od č. 11/2004 je grafika titulní strany stejná jako dnes. Délka textů se v průběhu této dekády poněkud zkracuje, zůstává rozsah úvodního a závěrečného textu, přibývá rubrika anotující publikace, výraznější změny ale časopis neprovádějí, kromě těch týkajících se provozních záležitostí a financování.

## **ii) Umění v názvu: Umění a řemesla a Výtvarné umění**

Kromě *Ateliéru* vycházely před rokem 1990 také časopisy *Umění a řemesla* (následně používající zkratku *U&Ř*), zaměřený na užité umění a nárazově věnovaný i staršímu volnému umění, a *Výtvarná kultura* následně přejmenovaná na *Výtvarné umění* ve snaze navázat na odkaz významného časopisu 60. let, který podobně jako další v r. 1970 zanikl.

První tři porevoluční čísla ***Výtvarného umění*** tedy vyšla ještě pod názvem *Výtvarná kultura*. Periodikum bylo zaměřené na delší uměleckohistorické studie pokrývající výtvarné umění až do současnosti a vynikalo vždy rozsáhlým obrazovým materiálem. Kritickým a recenzním článkům byla vyhrazena zejména sekce Kronika, tištěná na

---

<sup>205</sup> Např. Rolanda Courata nebo Yvese Luginbuehla v překladu Petra Turka nebo úryvky z deníků Osvalda Polívky a Emila Orlika.

rozdíl od ostatních stran na obyčejném papíru. Její součást tvořily teoretické texty (k umění i umělecké kritice), recenze publikací, hodnotící texty ke konkrétním sbírkám apod. Charakter jednotlivých textů byl dán v rámci Kroniky zejména jejich tématy a autory. Šéfredaktorem časopisu byl Luboš Hlaváček, odbornými redaktory Oldřiška Tylová a Zdeněk Pazdera. Časopis vycházel šestkrát ročně a okruh přispěvatelů sestával v naprosté většině z historiků umění. Kromě monografických článků byly zařazovány i texty charakterem blíže k reportáži jako např. text Petra Nedomy k sympoziu Valtice 1989. Některé články jsou spíše na pomezí informace a reportáže (např. text Karla Holešovského nebo Jiřího Dolejše ve VK č. 2/1990). V počátečních číslech roku 1990 jsou texty od jmenovaných odborných redaktorů. Ve třetím čísle jsou publikovány texty externích přispěvatelů zaměřené na předrevoluční období, rekapitulující šedesátá léta (Jaromír Zemina), sedmdesátá léta (Jiří Valoch), land art (František Šmejkal) nebo rekapitulující celé období normalizace (Stanislav Kolíbal) a naznačující aktuální stav (Jana a Jiří Ševčíkovi). Tyto shrnující texty (Valoch 1990, Čiháková-Noshiro 1990, Šmejkal 1990, Ševčíkovi 1990, Kolíbal 1990) doplňují texty k aktuálnímu dění, jako je text Pavla Ondračky o skupině Tvrdohlaví (Ondračka 1990) i přetisky starších samizdatových textů ze sborníků jako *Někdo Něco* z r. 1987, *Sborník Památce Alberta Kutala* z r. 1984 (např. text Ludvíka Hlaváčka o výstavě ve vysočanském Lidovém domě, Hlaváček 1990) nebo starší texty Jindřicha Chalupického (Chalupecký 1990). Okruh přispěvatelů se mění (Karel Srp, Milena Slavická, Aleš Svoboda, Jiří Šetlík, Vlasta Čiháková-Noshiro, Ludvík Hlaváček ad.) a grafika odkazuje od čtvrtého čísla k *Výtvarnému umění* 60. let. V mnohém navazuje časopis i obsahově, např. text Karla Srpa o Václavu Boštíkovi (Srp 1990). Redakci vede od tohoto čísla Milena Slavická s Ludvíkem Hlaváčkem a Karlem Srpem, Zdeněk Pazdera zůstává redaktorem. Texty vyrovnávající se s paralelní scénou předchozího období vyvažují aktuální témata. Výrazný prostor je věnovaný benátskému Bienále. Text Ludvíka Hlaváčka je odbornější ale také kritičtější a také výrazně informativnější než texty o Bienále, které vyšly v *Ateliéru* (Hlaváček 1990b), totéž lze říci o textu Jany a Jiřího Ševčíkových. Text Milana Knížáka je osobní, stejně jako text Jiřího Davida doplněný fotografiemi. Paralelně jsou tu i texty filosofičtějšího rázu, např. k interpretaci obrazu od Karla Millera nebo texty k filosofii ale spíše výkladové (ke Kacířským esejům Jana Patočky ad.).

V roce 1991 už má časopis charakteristickou grafiku s kapitálkami. Namísto odborného redaktora funguje redakční rada a mění se uspořádání časopisu, které

poskytuje velký prostor aktuálním tématům a rozhovorům s českými i zahraničními umělci (Jiří Georg Dokoupil, Dalibor Chatrný, Christian Boltanski – č. 2 a 3/1991, rozhovor Jiřího Davida s Jiřím Kovandou apod.). Obdobně jako ve zlaté éře časopisu jsou tu rozebírány současné výrazné proudy i progresivní umění (postmoderna, skupina Tvrdohlaví, skupina Pondělí) a filosofický a teoretický kontext umění (Derridova sémiologie a gramatologie v rozhovoru s Juliou Kristevou, Roland Barthes a Petříčkův text o Rolandu Barthesovi, přetištěné texty Martina Heideggera, Karla Poppera). Kromě anglického resumé textů jsou překládány i vybrané části (např. rozhovoru). Prostor je věnován i zahraničnímu umění. Objem časopisu je menší, kvalita naopak.

Některá čísla už začínají být tematického charakteru, např. č. 1/1992 je zaměřeno na Josepha Kosutha a Josepha Beuyse, zásadní konceptuální umělce. Kosutha představuje Pavel Liška (Liška 1992), Milena Slavická a Karel Srp s ním vedou rozhovor, přetištěny jsou tu jeho texty. Poznámky k Josephu Beuysovi od Hellevi Rebmanové představují druhého z nich. Doplnuje ho kritičtější text Věry Jirousové a úryvky z rozhovorů s umělcem. V čísle je dále přetištěn text Viléma Flussera, v č. 3/1992 je text Borise Groyse. *Výtvarné umění* tak zprostředkovává náročné ale zcela zásadní umělce i teoretiky výtvarného umění. Zároveň poskytuje prostor mladému českému umění, na anketní otázky tu odpovídají Kateřina Vincourová, Filip Turek a Pavel Humhal, umělcům střední generace (Martin Mainer v č. 2/1992, Petr Nikl v č. 3/1992) a starším (František Drtikol, imaginace, ad.).

Zařazovány jsou texty umělců (Jaroslav Róna, Petr Lysáček ad.) i texty zahraničních přispěvatelů (např. Ian Jeffery z New Yorku o Jeffu Koonsovi v č. 4/1992).

První dva ročníky časopisu *Výtvarné umění* hodnotí Lenka Lindaurová v textu pro *Literární noviny*:

V polovině roku 1990 převzala redakci dřívější *Výtvarné kultury* (posledním šéfredaktorem byl Luboš Hlaváček) Milena Slavická s cílem obnovit někdejší úroveň i jméno výtvarného časopisu z let šedesátých (pod vedením Miroslava Lamače) a dostat ho do kontextu evropského. V tomto roce vyšla čtyři čísla bez většího čtenářského ohlasu, jenž však s kvalitou příliš nesouvisel. Porevoluční problémy distribuce tisku, vydávání dřívějších samizdatů, přehodnocování statutů nejrůznějších dinosaurů institucí, vznik širokého spektra nových periodik a všeobecný chaos v dříve nečinně plynoucím životě způsobily, že lidem unikly některé zásadní změny. Později se mýlili ti, kteří vytýkali *Výtvarnému umění*, že zapomnělo na osobnosti starší generace, ignorované předchozím režimem, a soustředilo se pouze na nejčerstvější výtvarné proudy.

První tři čísla se snažila odčinit staré hříchy. Monografické materiály se věnovaly osobnostem 60. let, například V. Janouškové, K. Neprašovi, P. Nešlehovi, H. Demartinimu, M. Šejnovi. Na staré hříchy samozřejmě nemohou stačit pouhá tři čísla revue, nezapomeňme však, že *Výtvarné umění* nese podtitul *The Magazine for Contemporary Art – Časopis pro umění současné*.

Výtvarné umění přišlo po stránce obsahové a formální se značně vysokými nároky. To prvé lze, i v jinak krušných podmínkách, s naším duchovním kapitálem splnit (většina spolupracujících autorů měla zkušenosti ze samizdatové artkritické činnosti, evidentně však chybí mladší kritická generace), podobat se však v současných ekonomických problémech a bez valného technického zázemí evropským výtvarným časopisům zdá se být nereálné. Výtvarné umění se o to pokusilo: křídový papír formátu A 4 s kvalitními barevnými a černobílými fotografiemi, čistá neexperimentující grafická úprava, resumé v angličtině. Distribuci si organizuje redakce, objevili se i zájemci v cizině. Formálním vydavatelem je Unie výtvarných umělců, která se však nyní tohoto časopisu i Ateliéru zřekla.

Koncepce současné *Výtvarné revue* nemůže vycházet z kréda „zavděčit se všem“. Je časopisem odborným, určeným především umělcům, teoretikům, galeristům a kritikům, je sborníkem, ke kterému se čtenář vrací i později. Každé číslo má určité jádro (koncipované rok dopředu), na nějž se napojují pohyblivé články podle aktuálních situací: monografické články, autorské texty výtvarníků a rozhovory vztahující se k významným expozicím u nás i v zahraničí. V části teorie, dokumenty, recenze se částečně kompenzuje neaktuálnost časopisu – redakce reaguje jednak na výstavy, ale i na nové souvislosti v oblasti teorie (přednášky, sympozia, kongresy), nové možnosti v konfrontaci různých oborů, přetiskuje překlady podstatných teoretických studií souvisejících s tématem čísla.

Zvlášť cenná jsou pro českého čtenáře informace o západní výtvarné scéně (asi 20% obsahu čísla). Dává se tu přednost důležitým textům před přebíráním módních aktualit (doposud například George Baselitz, Christian Boltanski, Anselm Kiefer, Mimmo Paladino, Joseph Kosuth, Joseph Beyus, James Stirling), většina materiálů se týká našich výtvarníků a také osobností v exilu. Je skutečně bláhové vyčítat VU zaujatý pohled do řad střední a mladší postmoderní generace, jež se především podílí na současném uměleckém dění (J. Hůla v *Respektu* č. 6/92 míchá hrušky s jablky, když tvrdí, že volbou kmenových autorů si soukromá galerie otvírá dveře mezi oblíbence VU). Výběr – ať daný instinktem, či teoretickým zázemím – je úctyhodný. Taktéž vazba jednotlivých žánrů vztahujících se k jednomu tématu svědčí o dobře promyšleném záměru. (...) Překlenout „nárazníkovou zónu“ lze různým způsobem. Výtvarné umění jeden nabízí (Lindaurová 1992).

Směřování k tematickému sborníku, jako které bude *Výtvarné umění* čtvrtletně vycházet od roku 1994, je patrné už v ročnících předchozích. Např. první číslo r. 1993 je věnováno ženskému umění, č. 4/1993 Václavu Boštíkovi, č. 5–6 benátskému bienále. Odpovědnou redaktorkou je Věra Jirousová, Karel Srp a Luboš Hlaváček už nejsou redaktory a přibývá funkce manažera redakce, kterou zastává Američanka žijící v Praze Katja Kastner (už řadu let vede společně s Camile Hunt důležitou galerii Hunt Kastner Artworks). U některých textů jsou medailonky přispěvatelů, u většiny chybí. Mezi nimi jsou např. Radek Váňa, Tomáš Pospiszyl, David Černý, Radek

Horáček, Jiří Valoch, Jiří David, Helena Kontová, Pavel Humhal, Vladimír Kokolia, Miloš Vojtěchovský, Pavel Liška, Luboš Hlaváček, Mahulena Nešlehová, Olaf Hanel, Pavel Liška ad. Mezi umělci, kterým je věnován prostor, je Magdalena Jetelová, Milan Knížák, Stanislav Kolíbal, Jiří David, Zbyněk Beran, Jiří Kovanda, David Černý, Petr Lysáček, Magdalena Dopitová, Pavel Humhal, Kateřina Vincourová, Jiří Příhoda, Štěpánka Šimlová ad.

Témata sborníků roku 1994 jsou německé umění, berlínská scéna, skupina B. K. S. a umění instalace. V tomto sborníkovém formátu vychází ještě dva roky, periodicitu s rokem 1995 je už jen dvouletní. První dvojčíslo 1–2/1995 je zaměřeno na americké umění a kromě příspěvku Pavla Lišky obsahuje pouze překladové texty. Další dvě čísla (č. 3–4/1995 a č. 1–2/1996) *Zakázané umění I. a II.* spolueditované Marcelou Pánkovou obsahují přetisky samizdatových textů ze sedmdesátých a osmdesátých let. V roce 1996 časopis číslem 3–4/1996 věnovanému Vilému Flusserovi a teorii a filosofii fotografie končí. Rozhovor s Milenou Slavickou o koncepci a fungování (vedený Petrem Janíčkem) vyšel v č. 6–7/1997 v časopise *Umělec*, který na *Výtvarné umění* tematicky a chronologicky navazuje. Z hlediska obsahového nebo formálního rozhodně ne.

Šéfredaktorkou **Umělce** vydávaného nakladatelstvím Divus (vzniklého už v r. 1992) Ivana Mečla byla Lenka Lindaurová. Z českých výtvarných periodik *Umělec* měl a má rozhodně nejširší rozsah, pokud jde o zahraniční umění, i dosah, pokud jde o zahraniční čtenáře.<sup>206</sup> Postupně začne vycházet v anglické a španělské mutaci a je vnímán jako důležitá platforma progresivního a angažovaného umění, jejímž obsahem jsou častěji právě kontexty výtvarného umění, ať už ze sféry politické, sociální nebo ekologické. Mezi přispěvateli byli Martin Dostál, Luba Beranová i umělci jako Alena Kotzmanová, Boris Ondreička nebo Jiří Černický. Časté byly rozhovory (např. s Jiřím Georgem Dokoupilem, s Kateřinou Vincourovou – obojí č. 1/1997, s ředitelem Národní galerie Martinem Zlatohlávkem, ředitelem Veletržního

---

<sup>206</sup> „Redakční pokrytí rozšiřuje na teritoria, jimž se světová média věnují nedostatečně nebo povrchně. Umělec dbá na inteligentní žurnalistickou práci a tento obor dále rozvíjí. Nesleduje trendy, ale odhaluje jejich limity a vytváří nové. Při tvorbě obsahu redakce spolupracuje s historiky, filosofy, sociology, antropology a odborníky z mnoha dalších oborů.

Umělec vyhrazuje umělcům necenzurovaný intervenční prostor na svých stránkách.

Umělec odmítá popisné a bezzásadové přístupy k umění. Ukazuje, jakým způsobem se kultura zúčastňuje společenského života a kriticky se staví k tendencím vyčlenit umění svébytný prostor, do něhož veřejnost nemá přístup. Vizuální kulturu zpřístupňuje jako druh aktivity, kterou člověk nekonzumuje, ale na níž se vždy aktivně podílí.“ (Pdf prezentace časopisu *Umělec*).

paláce Jaroslavem Andělem, ministrem Kultury Jaromírem Talířem). Většina textů má rozsah na půl nebo celou stranu, resp. přes dvě normostrany, v případě tematických celků jako např. rozhovorů ke kulturní politice je to až desetinásobek, v průběhu r. 1999 přibude kratších textů charakterem blízkým zprávě o rozsahu jedné normostrany.

Servis, který *Umělec* poskytoval na konci roku 1998 (a na který bude odkazovat v jednom z nemnoha editorialů časopisu *Detail* Marek Pokorný jako na jeden z důvodů, proč může periodikum jím vedené změnit svůj obsah a zaměření), do roku 1999 nepřetrval. Nejprve byly Výstavy přesunuty společně s resumé na samý konec časopisu a následně zcela zmizely. Od č. 5–6 roku 1999 byli členy redakce Tomáš Pospiszyl, Karel Císař a Vladan Šír, vedla ji i nadále Lenka Lindaurová. Výběr teoretiků a historiků, kteří s časopisem v 90. letech spolupracovali, je velmi silný (např. Vít Havránek, Ivan Mečl, Olga Malá, Pavlína Morganová, Vladan Šír, Tomáš Lahoda, Piotr Piotowski, Radek Váňa, Radek Wohlmüt, Michal Koleček, Věra Jirousová, Jana Tichá, Martina Pachmanová, Miloš Vojtěchovský, Simona Vladíková, Martin Dostál, Aleš Kuneš, Jiří Ptáček ad.) Řadu čísel tvoří jen příspěvky externistů (č. 5/1997). Mezi překladovými texty jsou např. texty kurátorů Hakima Beye nebo Keiko Sei, text od redaktorky Moskevského komsomolce, Jany Žiljajevy, v překladu Vladana Šíra nebo texty Michelle Falkensteina nebo Catherine Fancklin v překladu Víta Havrána (č. 6–7/1997), které vznikají přímo pro *Umělce*. I zde dostávají prostor vzájemné reakce autorů – např. v č. 4/1997 je to reakce Jiřího Švestky a reakce Miloše Vojtěchovského na text Karla Vlacha o expozici ve Veletržním paláci (z minulého čísla). Agenda časopisu není nijak skrývaná. Např. příloha č. 6–7/1998 je katalogem k výstavě ostravského umělce Jiřího Surůvky (od roku 2003 vedoucí ateliéru Nová média na Ostravské univerzitě).

Přestože je časopisu vyčítán specifický jazyk, text o benátském bienále Lenky Lindaurové z č. 5–6/1999 Než přijdou mimozemšťané: Benátské bienále jako folklor je stručný, kritický a přitom čtivý, vtahuje, komentuje, ale také hodnotí a zprostředkovává přehlídku o poznání lépe než množina textů, které o ní referují v *Ateliéru*. Zaměření časopisu na východní umění (post-sovětské a asijské) i jihoamerické a latinskoamerické, převážně levicové – výrazný prostor dostává přehlídka současného umění Documenta, ruské, polské a německé umění, problematika financování umění (např. dotační systém USA v č. 5/1997), kyberprostor v uměleckých i politických souvislostech apod. – ponechává dostatek

prostoru českým tématům jako např. Cena Jindřicha Chalupeckého (Olga Malá v č. 4/1999, kde mimochodem referuje také o zkratech Lenky Lindaurové). Významnou (i z hlediska emocí, které vyvolává v kritikách, kteří se k *Umělci* vyjadřují) částí časopisu je komiks, ten umělecký otiskovaný (Radka ráda randí), nechybí ale ani jako téma (č. 8/1999). Od roku 2000 má časopis v podtitulu *Současné umění a kultura*, jeho zaměřením nemá být vizuální umění, nýbrž širší spektrum uměleckých projevů. Od roku 2003 je šéfredaktorem Jiří Ptáček, následně Palo Fabuš a Alena Boika. Spíš než na český trh se čím dál více orientuje na zahraniční čtenářskou obec. Vychází dvojjazyčně a množství textů je o něco menší. V další dekádě se rozšíří aktivita on-line verze periodika, které bude vycházet postupně česky, anglicky, španělsky, německy, francouzsky, rusky a čínsky.

Už od svého vzniku je časopis *Umělec* zaměřen na průzkum, srovnávání a prezentaci výsledků aktivit mezinárodní kultury a děl současného umění. *Umělec* přispěl k začlenění východoevropského umění do mezinárodních souvislostí a zpětně působí na tuto kulturní scénu. Pravidlem *Umělce* je překračování archaických hranic států, kulturních center a orientací (*Umělec* 2008).

Deklarovaným cílem časopisu je „svým obsahem oslovit nejširší okruh čtenářů.“

Jistou mírou nadsázky a humoru otevírá čtenářům snazší přístup k umění. Odborníci a čtenáři orientující se v kultuře v něm ale najdou především kvalitní kritické i analytické články autorů z celého světa (*Umělec* 2008).

Dále jsou cíli periodika diskuze, propojení západního a východního umění a jeho reflexe a prezentace umění bez deformování jeho vizuálního potenciálu „jednoduchou“ grafikou časopisu.<sup>207</sup> Okruh čtenářů a charakter textů jsou ale daleko

---

<sup>207</sup> „Typický čtenář časopisu *Umělec* je mladý muž nebo žena ve věku 35 let. Absolvoval nebo studuje vysokou školu kulturního, uměleckého, výtvarného nebo designerského zaměření a jeho měsíční příjem dosahuje 25 000,- Kč. Jasný pohled na věc a srozumitelný obsah vyžaduje promyšlenou strukturu. Kvalitní časopisy o umění a kultuře mají již své oprávněné standardy, které inovativně sleduje i *Umělec*. Krédem je zprostředkování takových zahraničních informací, především z oblasti kultury a vizuálního umění, které konzervativní média nepřinášejí. V posledním roce se stal jedním z nejdůležitějších anglicky publikovaných médií, která se intenzivně zabývají problematikou střední a východní Evropy, i regiony dále na východ. *Umělec* také sleduje komunikaci mezi posttotalitními a postdemokratickými zeměmi. Uvádí problematická témata týkající se nových vizuálních technik a strategií, nanejvýš aktuální a polemická. Chce vzbudit zájem odborníků i laiků o dění v těchto oblastech a vtáhnout teoretiky, umělce a čtenáře do živé diskuse. Přináší články, informace a kritiky, rozhovory, teoretické úvahy, polemiky, diskuse, názory, portréty, recenze, aktuální servis výstav a jiných akcí u nás i v zahraničí. Hlavní akcenty časopisu se vztahují přímo k aktuálnímu dění. Velmi důležitým prvkem obsahu jsou nezávislé projekty připravované pro časopis přímo umělci. Grafická úprava a umění. Design, který se dá použít. Redakce i designové studio, které společně formují tvář

úžeji profilované, uživatelsky náročnější je i grafika, která ale v mnohém vychází z témat a přístupů, o kterých informuje. (ibid., více k „nové vizualitě“ periodik Rous 2011.)

Důkladně časopis hodnotí hned v prvním roce jeho existence Bohuslav Blažek v textu pro *Kritickou Přílohu Revolver Revue* (č. 9/1997), který vedle témat analyzuje grafickou stránku a jazykovou úroveň:

Časopisů o umění nebude nikdy na žádné kulturní scéně dost. Každé odlišné stanovisko, nové seskupení autorů a každou novou příležitost pro umění samo lze obecně vzato vítat.

V každém konkrétním případě je nicméně možné se ptát, zda a jak odlišná stanoviska se v časopise objevují, zda se podařilo vytvořit nějaké nové autorské seskupení a jakým dílům se tu poskytuje kritický rámec. U výtvarného časopisu bychom navíc očekávali, že názorným výrazem všech těchto rysů bude právě jeho grafická podoba.

Podívejme se z těchto hledisek na první čtyři čísla nového časopisu *Umělec*, který má podtitul *Měsíčník současného výtvarného umění*. Jako vydavatel a autor grafické úpravy je označeno nakladatelství a vydavatelství Divus, šéfredaktorkou je Lenka Lindaurová, jedno číslo má 32 strany a stojí 50 Kč. (V tiráži prvních čtyř čísel se opakuje, že nevycházejí s podporou státních ani jiných organizací.)

Nejprve k přístupu a názorovému rozpětí časopisu. Naprostá většina článků je psána jako texty pro Reader's Digest: představí nějakou uměleckou osobnost a její hlavní trik, jímž na sebe upoutala pozornost a prosadila se na trhu, a tento medailonek zasadí do širšího kontextu několika asociativními poznámkami. Mohli bychom říci, že umělec v podání autorů *Umělce* je jakýsi tržní sebesprosazovatel, jehož dílo je vlastně zároveň reklamou na sebe samo a/nebo na něj. Srostlice umění/umělec se tak implicitně stává zvláštním druhem reklamy, která na rozdíl od běžné reklamy nepropaguje něco jiného, ale je konečným produktem. Je to reklama, v níž označující a označované splývá.

Splývají i žánry – tón textů se většinou pohybuje někde mezi chvástavým buřičstvím a suchým reportováním a není velký rozdíl mezi článkem a rozhovorem; interpretace pak chybí úplně. Od slovní výpovědi nějakého umělce se neočekává nic víc než zase jen to, co má být v tomto modelu umění jeho podstatou, totiž sebesprosazování. S respektem se proto přijímá, když k tomu cíli umělec volí blábol: zřejmě mu to vynáší.

(...)

Ležérnost výroků umělců se v *Umělci* snoubí s povážlivou nedbalostí redakční a grafickou (pomiňme žalostnost „výtvarnického komiksu“, který přitom v prvních dvou číslech pronikl na titulní stranu). (...)

Číslem 2 se táhnou plody zjevně jedné návštěvy jedné a téže autorky v Ostravě a to v podobě recenze časopisu Landek, medailonku R. Rohana v rubrice *Nové tváře* a recenze výstavy J. Surůvky. Výlov pokračuje v čísle 3 opět v rubrice *Nové tváře* (M. Adamec) a do šířky se rozlije v čísle 4, kde se

---

časopisu *Umělec*, razí heslo „nesoutěžit a nezápat s uměním“ vlastní vizualitou. *Umělec* se snaží být především přehledný, s kvalitní, progresivní i čitelnou typografií. Umění, které přináší na svých stránkách, je dostatečným vizuálním zážitkem, a proto by mělo vyniknout bez zbytečných grafických intervencí. Výsledkem je jasná představa o umění i zážitek z kvalitního tištěného média.“ (*Umělec* 2008).



autorčiným dojmům z Ostravy na s. 10–14 říká „reportáž“. Tyto stránky jsem si musel odpočítat – vzhledem ke grafické úpravě „na ořez“ jsou snímky tištěny až do okraje stránky, kam dosahuje i text, takže na paginaci často nezbyvá místo. Na poslední straně článku je osm popisů ke dvanácti snímkům, jen dvě popisky jsou prostorově vázány na snímky, které nejsou číslovány ani jinak s popisky provázány.

Nedbalost ve vyjadřování jednotlivých umělců a v rovině přehlednosti grafické úpravy má svou analogii i v rovině uměnovědných sdělení. Tak například v článku o skupině Fluxus (č. 4) se dočteme: „přicházel také s konceptem ‚chudého umění‘, které je především o komunikaci [...], nikoliv o obchodu.“ Tato vazba by snad měla být ponechána politikům do debat s Otou Černým. (...)

Kromě těchto textů, které připomínají časopis Story, se Umělec ještě vyznačuje dvěma druhy spíše kritických statí. Jedny jsou věnovány těm, kterým tu zjevně „fandí“ (o časopisu Detail například J. Holeček v č. 1 sdělí, že „V jistém smyslu není časopisu co vytknout“), druhé těm, kterým zjevně „nefandí“ (Veletřní palác a jeho ředitel J. Anděl, č. 1 a 2, Sorosovo centrum současného umění a jeho ředitel L. Hlaváček, rovněž č. 1 a 2). Dalo by se říci, že jednoznačně kladný nebo záporný tón předchází argumentům. (...) <sup>208</sup>

Bohužel mnohde tam, kde se Umělec výjimečně dopouští pokusů o důkladnější interpretaci uměleckých děl, mu lze vytknout nedostatek filosofického a historického zázemí. (...) Je smutné, když se k závěru, že počítačové hry (č. 3) nejsou žádné velké umění, dochází pouze na základě úrovně jejich výtvarného pojetí, a nikoli z hlediska struktury dialogické interakce s nimi, která tak zaujala umělce druhé poloviny našeho století, počínaje kinetisty (píše o tom v č. 1 Petříček).

Tím se dostávám i ke kladům: potěšitelná je snaha vylepšit intelektuální skóre časopisu autory, kteří stojí mimo okruh výtvarných kritiků, jako jsou filosof Miroslav Petříček jr. (č. 1), medioložka Amy Bruckmanová (... č. 2) nebo sociolog Josef Alan (č. 3). Těmito texty Umělec opravdu přesahuje myšlenkový dostřel Xantypy, Cosmopolitanu nebo již zmíněného časopisu Story.

Příznivým znamením je ochota Umělce otisknout text, který je vlastně implicitní kritikou nemalé části autorů časopisu: L. Kesner ml. píše v č. 3 o tom, jak je pomýlené hodnotit galerie pouze na základě jejich výstav, a pranýřuje „narcisistní chování českého uměleckého světa, který věnuje příliš mnoho pozornosti sám sobě a svým zájmům na úkor těch, kterým jsou výtvarná díla určena“. Škoda, že nebyl adresný – možná si potrefení ani neuvědomili, že se píše o nich.

(...) (Časopis) o umění a umělcích přináší poněkud bulvární čtivo, na jaké jsme si zvykli ve „společenských“ týdenících nebo nedělních kulturních přílohách deníků. To je u nás u odborného výtvarného časopisu nové.

---

<sup>208</sup> Blažek se rozhodně nebojí být osobní: „Protože mi v metakritické analýze ohlasů kritiků na projekt Jitro kouzelníků? pro Kritickou Přílohu RR č. 7 vyšlo, že o Andělově výstavě nejlíp napsal L. Hlaváček a nejhůř M. Pokorný z Detailu, zřejmě jsem byl definitivně zařazen „na odstřel“, jak vtipně nadepsali recenzi tohoto projektu v Umělci č. 1. Obávám se proto, že i tato metakritická úvaha bude přečtena pouze jako účelová služba „pro“ jedny a „proti“ druhým.

Možná ale, že toto frontové vidění je jenom mým zdáním. Vždyť Jiřímu Švestkovi, který si smočil proti Veletřnímu paláci v č. 2, se dostalo v č. 4 zničující recenze jeho galerijní činnosti. Nebo že by mezitím došlo k přeběhu J. Š. na opačnou stranu fronty? Nevím – a nechci vědět.“ (Blažek 1999)

Podářilo se vytvořit nové autorské seskupení? Pokud jde o výtvarné kritiky a teoretiky do Umělece píšící, zdá se, že se vzácně shodnou v pojetí umění jako jakési sebereklamy (a kritiky jako reklamy na tuto sebereklamu). Mohlo by být zajímavé, kdyby se tímto fenoménem začali zabývat do hloubky, což předpokládá otevřít o něm kritický dialog.

Jakým dílům se tu poskytuje kritický rámec? Až na občasné – popravdě řečeno z celého časopisu nejčtivější – výpady je to spíš rámec prezentační než kritický. Kromě výjimečné „klasiky“ jako dada (č. 1) nebo Fluxus (č. 4) se v tomto rámci uvádějí produkty nové, „nezařazené“, nicméně většinou takové, které již vzbudily pozornost trhu.

Jaká je výtvarná podoba Umělce? Nedbalá, odbytá – bohužel ale ne tak, aby to přesvědčovalo, že příčinou je přetlak idejí nebo protest proti zmrtnělé podobě řádu. (...) Umělec tedy asi nejvíc zaujme toho, kdo jím bude chtít zalistovat, aby se snadno a rychle dozvěděl, „co ve světě frčí“, toho, koho by na nějaké složité řeči kolem jen obtěžovaly a kdo by ani neocenil nějakou puntičkářskou grafiku. Také by se dalo říci, že Umělec takovouto cílovou skupinu pomáhá vytvářet (Blažek 1999).

Výrazně stručnější ale podobně kritický byl článek, který vyšel hned v únoru 1997 v *Lidových novinách* pod názvem „U-man, Umělec nebo Artist“:

Na večírku v pražském Mánesu se včera představil nový a kontroverzní výtvarný měsíčník UMĚLEC, zaměřený na současné umění. Neutěšenou situaci na české výtvarné scéně 90. let ilustruje škála rozdrobených zájmových periodik, které o ní dnes referují. Všechny se sice věnují popularizaci českého umění, avšak – kromě malého Detailu – se v nich nevyskytuje české umění v přirozeném středoevropském kontextu. Ani profesní informování o současném světovém umění nedosahuje úrovně časopisů (například Výtvarné práce) z 60. let. Od roku 1994, kdy se dvoměsíčník Výtvarné umění změnil na sborník, citelně chybí výtvarný časopis, který by mohl na úrovni reprezentovat naše současné umění v zahraničí. Slabý trh s uměním, kaskadérská pozice malých soukromých galerií a nouze velkých institucí neumožňují, aby u nás žila kvalitní výtvarná revue – jako jinde ve světě – z inzerce, posílené státní dotací. Do kolbiště, kde se bojuje takřka o nemožné (tj. obstát s dotací do 50 procent celkových nákladů) vstoupil nyní i odvážný měsíčník Umělec. Na jeho grafické přípravě do tisku se podílí tým nezávislé výtvarné revue Divus. V prvním čísle se představují jednotlivé rubriky (rozhovory, anketa, budoucnost, obchod, recenze, teorie, servis výstav, anglické resumé, skromná inzerce aj.). Šéfredaktorka Lenka Lindaurová v něm shromáždila zajímavé texty, kritické i provokativní hlasy od solidního autorského okruhu. Trapnou výjimkou je jen recenze výstavy Jitro kouzelníků? (na odstřel), plná pocitů bez argumentů, podepsaná patrně nějakým pokrývačem, který si říká Karel Vlach (namísto slušných přezdívek, jako byly svého času Sweet Jane nebo Nevadský plyn) (...). (*Lidové noviny* 1997).

*Lidové noviny* se k *Umělci* vrátily ještě o rok později v textu Jeronýma Janíčka, laděném výrazně pozitivně:

Celobarevný kritický měsíčník s mírně provokativním názvem *Umělec* se již druhým rokem usilovně snaží mapovat situaci na poli domácího a světového výtvarného dění. V současnosti je téměř jediným periodikem nepřímou konfrontujícím české umění se zahraničím. Přestože se *Umělec* za celou dobu své existence nedokázal více "zviditelnit", zastává neobyčejně cennou funkci originálního informačního a názorového zdroje. Do úzkého okruhu jeho externích spolupracovníků patří například filozof Miroslav Petříček, Karel Císař či Tomáš Lahoda. Redakční základnu časopisu tvoří pouze šéfredaktorka Lenka Lindaurová, Vladan Šír a Ivan Mečl, grafický designér a vydavatel *Umělce* v jedné osobě. Periodikum se již od svého vzniku potýká s nestandardně velkými finančními obtížemi, v české výtvarné obci také není dvakrát populární. Averze vůči *Umělci* plyne jak z jeho odlišnosti, tak i z čistě prozaických důvodů. Pro průměrného českého tvůrce, který si doma pracně vybudoval svou pozici, je pohled za hranice naší malé země nepříjemně nastaveným zrcadlem. Časopis vadí mimo jiné také proto, že nefunguje standardním způsobem, na jaký jsme zvyklí. Nereportuje suše o významných nebo jen zdánlivě důležitých výstavách typicky nicneříkajícím způsobem. Smysl pro humor a občasná ironie jsou snad největšími prohrěšky *Umělce* proti akademické vážnosti některých českých tvůrců a jejich ochránců. Kritickému měsíčníku současného výtvarného umění lze vytknout nedostatky v grafické úpravě, týkající se především velikosti písma. Jeho čtení si tu a tam žádá použití mikroskopu. Těžko odhadnout, zda je poněkud chaotické řazení jednotlivých sloupců záměrem, či důsledkem nepozornosti redakce. Rozhodně *Umělec* reflektuje jak velké a známé akce, tak i zdánlivě okrajové žánry současného výtvarného umění. Jeho stránky poskytují poměrně dost prostoru mladým, nezavedeným i dosud neznámým tvůrcům a uměleckým uskupením. Nakladatelství Divus, v němž *Umělec* kromě celé řady dalších publikací vzniká, pořádá i nespočet doprovodných kulturních akcí. Jednou z nich je i blížící se Mezinárodní Den Neuskutečněných Nápadů, 21. června bude na Letenské pláni již podruhé vztyčen prostorný vojenský stan, aby si v něm kdokoli mohl vystavit a dát zaregistrovat svůj neuskutečněný nápad. Sama vydavatelská činnost Divusu zůstává i nadále nedoceněna. Nejvýraznějším a nejzajímavějším publikačním počinem tohoto nakladatelství kromě *Umělce* jsou zatím jen tři čísla výtvarného nekritického časopisu *Divus*. Ten ovšem není podle slov jeho tvůrců, fotografky Markéty Othové a grafika Ivana Mečla, časopisem v pravém slova smyslu, i když tak možná vypadá. "Je to báseň, kterou jsme složili. Je to blouznivá píseň, kterou si tajně zpíváme každý den. A jednou za čas předvedeme nové sloky," píše v závěru jednoho z jeho čísel. Ačkoli jsou *Divus* a *Umělec* vzájemně nesouměřitelnými a odlišnými projekty, mají přece jen alespoň jednoho společného jmenovatele. Svou existencí neustále narušují kritiky striktně vytýčenou hranici, nemilosrdně oddělující ono "skutečné" a "opravdové" umění od "prázdného" a "bezcenného" kýče (Janíček 1998).

V polovině 90. let vyšlo také několik čísel revue ***Divus***, která byla dalším počinem nakladatelství Divus a tvořila jakousi výběrovou paralelu *Umělce*.

V době, kdy mnozí postrádají opravdu současný umělecký časopis, jenž by vyjadřoval komplikované pocity a názory mladé generace na konci 20. století, se jako náhlý blesk (...) zjevil *Divus* (Bruthansová 1995).

Na grafické úpravě s Ivanem Mečlem spolupracovala Markéta Othová, časopis měl 96 stran a obsahoval rozhovory, pohádku, básně a povídky, fotografie a kresby, dramatické texty, překladové texty i úvahy. Spíš než výtvarně publicistickou nebo kritickou platformou byl uměleckým dílem.

Dvě periodika zaměřená na výtvarné umění, která vycházela před rokem 1989 a změnu režimu přestála, ale do kapitoly o výtvarné publicistice nepatří, jsou časopis *Umění* a časopis *Umění a řemesla*. **Umění** mělo a má charakter odborného recenzovaného časopisu vydávaného Ústavem pro dějiny umění, čemuž odpovídá i obsah. *Umění* vedl Rostislav Švácha a v redakční radě byli Petr Wittlich, Luboš Hlaváček a Jiří Kotalík; od roku 1996 Šváchu vystřídala Lenka Bydžovská a změnila se i redakční rada, redaktory byli Taťána Petrasová a Otto M. Urban. Otiskovány zde byly texty stejných autorů, kteří přispívali i do *Ateliéru*, *Výtvarného umění* a dalších periodik (Karel Srp, Kamil Nábělek, Miroslav Petříček, Jindřich Vybíral, Pavla Pečinková, Antonín Dufek, Vojtěch Lahoda, Anděla Horová ad.), charakter textů samozřejmě odpovídal zaměření periodika a odborné umělecko-historické studie se věnovaly v naprosté většině umění do poloviny 20. století. V polovině 90. let je v tématech znatelný posun k současnosti. Časopis je ale určen odbornému, akademickému publiku.

**Umění a řemesla** bylo zaměřeno na dekorativní umění, řemeslnou tvorbu a design aktuální i starší. Vedle odbornějších textů poskytoval tento čtvrtletník i informace a reportáže ze sympozií a výstav, o expozicích, výtvarné výchově apod. – je tedy specializovaným periodikem a volného umění se dotýká jen okrajově a aktuálního spíše ojediněle. Během normalizace plnilo *U&Ř* (vydávané Ústředím lidové umělecké tvorby) důležitou roli, protože díky svému zaměření stálo poněkud více stranou, pokud jde o cenzurní zásahy, a články tu otiskovali i autoři, kteří byli jinde nepublikovatelní. I v 90. letech tu vycházely texty např. k fotografii (specifická oblast na pomezí volného a užitého umění), např. k výstavě sedmatřiceti fotografů na Chmelnici (č. 1/1990, s. 41–48). Kromě informací o nových knihách tu byl také výběr ze zahraničních informací a trojjazyčné resumé (ruština zmizela už během roku 1992, v roce 1996 ubyla i němčina). Časopis vedl Karel Fabel a v redakci byli Václav Hrníčko a Ondřej J. Sekora. Spolupracoval i se zahraničními redaktory, prostor věnoval módě a textilní tvorbě i architektuře. Vycházely tu také historické články a

eseje (například o historii cechů, církevním umění, Podkarpatské Rusi nebo amatérském užitém umění), aktuální témata o podnikání a komercializaci (č. 4/1990), nástupu soukromých galerií (č. 3–4/1991), reklamě (tematické číslo č. 2/1992). Od r. 1991 změnil obálku a získal z dnešního pohledu pro 90. léta charakteristickou grafiku, formát a grafika se mění v roce 1992. Přispívali sem např. Milena Lamarová, Věra Ptáčková, Michal Froněk s Janem Němečkem, Noemi Smolíková, Jan Royt, Josef Kroutvor, Jiří Hůla, Arno Pařík, Alice Mžýková, Zdeněk Lukeš, Jan Frolík, Ivan Mucha, Ladislav Kesner st., Ladislav Kesner ml., Jaromír Zemina ad. Pokud jde o současné umění, v č. 3/1992 referovala Ludmila Vachtová v textu Dvojitá labuť na břehu nejistot o přehlídce současného umění Documenta 9 v Kasselu (s. 58), jinak ovšem o volném aktuálním umění vycházelo v *U&Ř* naprosté minimum textů. Kritické nejsou ani ostatní texty, objevují se sice články recenzního typu, ale častější jsou zprávy, reportáže, historické texty, referáty, zamyšlení. Postupně je časté tematické zaměření čísel – design peněz (č. 1/1993), turismus a folkloristika (č. 2/1993), restituce (č. 3/1993), vysoké umělecké školství (č. 2/1995), Rudolf II. a Praha (č. 3/1997), myslivost, zbraně a lovecká tematika (č. 1/1998), muzejnictví (č. 1/1999), globalizace (č. 2/1999), orientalismus (č. 3/1999) ad. Roste počet rozhovorů (např. v čísle 2/1994 je jich pět). V roce 2000 byly součástí časopisu kupony, na základě nich bylo provedeno korespondenční dotazování o dalším fungování periodika – dotaz zněl, má-li přejít k pouze elektronické podobě nebo do periodicity ročenky. Po osmileté pauze vycházelo čtvrtletně v letech 2008 (prvním číslem bylo dvojčíslo č. 1–2/2008) až 2011 (tentokrát s anglickým a francouzským resumé) za podpory Ministerstva kultury a Magistrátu hlavního města Prahy pod vedením Hany Primusové a s Jaroslavem Vančou v čele redakční rady.

Už příprava úvodního dvojčísla a pak jeho prezentace vyvolaly nadšený zájem příznivců vizuálního umění a kultury vůbec. Jde o časopis zcela nekomerční, jehož osudem bude i nadále „boj o přežití“. Velmi tedy záleží na finanční podpoře jak státních institucí, tak soukromých mecenášů. A samozřejmě také na zájmu čtenářů, kteří si v současné nabídce komerčních periodik, „věšáků“ na reklamu a PR texty, nemohou a nechtějí vybrat (Kučerová 2009).

Hlavním krédem revue je objektivita a odborná úroveň (autoři i lektori jsou výsostně odborníci, většinou pedagogové vysokých uměleckých škol či renomovaní umělečtí kritici), naprostá nezávislost, objektivita a nekomerčnost. Jejím cílem je pomáhat rozvíjet schopnost estetického vnímání a kreativity, nalézt vlastní identitu v kořenech tradice i pocit sebevědomí z orientace v kvalitní současné tvorbě, zbavit se frustrace z

„chaosu“ a získat k tomu potřebný přehled a nadhled, ujasnit a zdůvodnit si názory a postoje a ubránit se vlivům konzumní společnosti.

Časopis je graficky zpracován tak, aby se jasně odlišil od komerčních, „konzumních“ periodik. Má atypický formát 225 × 260 mm, v převážné části (kromě křídové přílohy) je použit ekologický (a zároveň graficky zajímavý) recyklovaný papír (Žižková 2009).

### ***iii) Aktuálnost? (Ne)podstatný Detail.***

Dalším společným rysem z dnešního hlediska překvapivým je míra aktuálnosti publikovaných textů, která není nijak vysoká. Zcela běžně vycházejí v časopisech, a to nejen těch s měsíční nebo dvouměsíční periodicitou, recenze a reportáže o výstavách, které končily měsíc i více před vydáním periodika. Neobvyklé nebyly ani texty k rok starým výstavám. V průběhu 90. let tendence k aktuálnímu informování nijak zvlášť nerostla a podobně flegmatické bylo zařazování „aktualit“ i v druhé polovině a na konci této dekády. Veškerou aktuálnost tedy periodika splňovala pouze informačním servisem v podobě přehledů výstav v galeriích po celé republice. Tyto přehledy přinášel *Ateliér* zároveň s výběrem nejzajímavějších výstav v zahraničních metropolích. Výběr z výstav domácích i zahraničních publikoval také *Umělec*, který vycházel od roku 1997. *Umění a řemesla* o současném umění psala jen zcela vzácně, texty k výstavám užitého nebo klasického umění nejsou publikovány v době jejich trvání. Funkce „preview“ – upozorňování čtenářů na dění na výtvarné scéně, tak aby na základě textů na výstavy vyrazili – je něčím, co výtvarná periodika s klidem přenechávají dennímu tisku. Ambice referovat aktuálně byla komplikována systémem, jakým byli autoři s tématy oslovováni, a až na výjimky na ni proto periodika rezignovala. Relativně aktuální byly recenze časopisu *Detail*, který také jako první přišel se systémem hvězdiček a srovnáním tohoto graficky vyjádřeného hodnocení od několika recenzentů. I půlstránkové recenze, které v *Detailu* také vycházely, byly aktuálnější v tom smyslu, že se tu psalo o výstavách, které právě skončily nebo skončily před měsícem, ale obvykle ne dříve. Od roku 1995 tak tedy díky novému *Detailu* proniká rychlejší způsob hodnocení i do časopisu.

Roste potřeba kompletně informovat uměničtivé čtenáře. Realizuje se odspodu z prostředí nemajetných poloamatérů – v tomto roce (pozn. 1995) se křtí nový časopis pro vizuální kulturu *Detail*. Je černobílý nebo s jednou barvou, píše do něj „spiklenecký“ okruh kolem Galerie MXM a objevuje umělecký intelektuální komiks. Časopis poprvé zavádí recenzování a bodování výstav, takže všichni s napětím čekají, kolik dostanou hvězdiček. Tím vyvolává velké vášně. Kdo z oboru ho nečte, není IN. Časopis

vydává nakladatelství KANT a Sdružení pro vizuální kulturu. V redakčním kruhu zasedají teoretici i umělci Martin Dostál, Jiří Kovanda, Marek Pokorný, Vladimír Skrepl, Jiří a Jana Ševčíkovi a Radek Váňa (Lindaurová 2014, 104).

*Detail* byl vzhledem k stávajícímu počtu výtvarných periodik i vzhledem k svému obsahu i formě zjevem, který měli potřebu zhodnotit i „konkurenční“ časopisy. Důkladné analýze ho podrobili Josef Holeček v prvním čísle časopisu *Umělec* a také Bohuslav Blažek v *Kritické Příloze Revolver Revue* v r. 1998.

První z nich hodnotí „vyrovnanou kvalitu jednotlivých čísel, vyhraněnou koncepční polohu, volnou aditivní strukturu aktuálního psaní“ a zajímavé rozhovory. Kritizuje „sklon k monotematicnosti“ a „nezájem o obecnější teoretické otázky“. Přestože mu jinak není podle vlastních slov co vytknout, nevnímá Holeček *Detail* jako „ztělesnění pravdy“, pokud jde o to, do jaké míry vytváří reprezentativní obraz současného českého umění. Časopis podle něj vznikl z potřeby komunikovat a reprezentuje především „vyhraněný typ kritického myšlení a teprve potom vlastní médium,“

Zachycuje výtvarné dění ostřeji než sběrný a dopředu rozpočítaný ‚obecní‘ Ateliér nebo vážné, historicky bilanční Výtvarné umění.

(...) Detail je tak něčím větším než orgánem několika galerií a ambiciózních kritiků. Uvážíme-li skromnou až chudou polygrafickou úroveň a indiferentní a obyčejnou, i když významovou grafickou úpravu, jeví se existence časopisu především jako vítězství ducha nad polygrafií.

(...) Detail byl svého druhu azylem nezávislého kritického myšlení a jediným spontánně vzniklým prostředkem mediální strukturace českého výtvarného umění. (Podobně jako jsou složité spřízněné galerie, o jejichž činnost se přirozeně opírá nejvýraznější prvek výstavní strukturace českého výtvarného dění.) (...) Posun těžiště českého kritického myšlení směrem ke kurátorským aktivitám, tak příznačný pro devadesátá léta, je možná nejdůležitější příčinou jeho proměn od pádu komunismu. Posouvá se sama osoba kritika a ztrácí cosi z nepřijemné sekundárnosti reflexivní povahy své práce. Kritik nyní může výtvarné dění přímo utvářet, „modelovat“ (Holeček 1997).

*Detail* je podle Holečka „kurátorský časopis“ a „tento posun kritického těžiště“ podle něj souvisí „s potřebou standardního fungování umění v současné civilizaci.“

Výtvarné dílo se relativně dematerializuje, nivelizuje a zároveň kontextualizuje a teprve až v této podobě často přichází k divákovi. Takto je převážně vnímáno třeba umění dvacátých let v řadě monografií. Požadavky na hodnotu díla jako takto sdělované zprávy se začínají podobat požadavkům na jiné významové struktury, které v médiích a jejich sítích kolují – vědu, módu, zpravodajství. Vystává více než kdy dříve fenomén zastarávání informací a požadavek na informační hodnocení jako inovační funkci

(rovná se zjistit, co dosud neznám). Ten však v zásadě není (nemůže být) vztahován k vědomí jednotlivého člověka, kde dílo finálně realizuje, ale ke stavu 'v síti', respektive v dílčích profesních sítích. Výtvarné umění je vztahováno někam mezi vědu, módu a zpravodajství (ibid.)<sup>209</sup>

A kritici z *Detailu* podle Holečka s uměním zacházejí jako s vědecko-módním útvarem.

Interpretují, co je nové, co 'umění jako nástroj poznání, objevilo', co tu nebylo, a ukazují, že jako vědci vědí, proč tomu tak je – mají umělecko-historické vzdělání, ambice atp. protože je ale aparát výtvarné teorie skromný a neumí dokazovat, používají také intuice a expertní zkušenosti a říkají, co je hezké a cenné, protože je to nové, vloni to tu nebylo, je to nějaký nový květ života, okolo něhož není třeba až zas tak příliš dokazovat. Zatímco v prvním případě je novost (inovační schopnost) výrazně kontextuální, v druhém případě je smyslem novosti zapomenout na předchozí. Zdá se mi, že myšlení kritického okruhu *Detailu* se pohybuje (samozřejmě velmi složitě a proto jaksi nepozorovatelně) mezi těmito tendencemi jako mezi jakýmsi „atraktory“.

Inovační hodnota díla je nejlépe rozpoznatelná z kontextu, z toho, v čem je dílo oproti jiným nové (významově jiné). Poznat a definovat takovou novost není snadné, v současném umění se neprojevuje ani tak v dosud neviděných (=zjevně překvapivých) formách, jako spíše v oblasti intence, nové kombinace významů, transformace již jakoby známých vizuálních struktur. Pojem (teoretický konstrukt) kontextuálnosti tvoří proto pochopitelné ohnisko myšlení kritiků v detailu, v jehož poli se až na výjimky (Pokorný, Liška, Lindaurová) výhradně a trochu omezeně pohybují (...) (Holeček 1997).

S Holečkovým hodnocením kritického potenciálu *Detailu* se neshoduje druhá z metakritik Bohuslava Blažka. První část jeho textu dopodrobna shrnuje formální náležitosti časopisu, druhá část hodnotí specifické používání jazyka, třetí je pak do jisté míry úporným výčtem citací, které ale jsou pro periodikum charakteristické a tyto dvě části proto zařazují téměř celé. Opět do velké míry vypovídá také o stylu textů *Kritické přílohy RR*:

---

<sup>209</sup> „Kurátoři soudobého umění jsou ti teoretikové a kritikové, kteří promítají některé podstatné rysy soudobé mediované komunikace, zvláště požadavek na 'inovační funkci', již do fáze výstavní prezentace. (Ačkoliv to takto formulováno není předmětem jejich specifické práce, zdá se to výstižné.) Kurátoři nalézají díla jako „obtížně dostupné předměty“, vystavují je v různých kontextech a zároveň je, řečeno s Baudrillardem, vysílají na oběžnou dráhu a výrazně ovlivňují jejich budoucí pohyb. Odhalují díla v jejich přirozené a původní podobě – a v jistém smyslu tak obnovují smysl jejich materiální existence; do svého výběru tak promítají 'očekávání dráhy'. Zde vyvstává asi už klasická 'kulturně kritická' otázka, zda-li dílo (umění, smysl sdělení) světu médií a mediované komunikace nakonec podlehne, či zda médium překoná, ovládne a sobě přizpůsobí. V *Detailu* č. 9-10 ji mimochodem nastoluje Markus Knut Ebeling a – možná ještě důrazněji a velmi enigmaticky Jiří David.“ (Holeček 1997).



Od konce roku 1995 vychází Detail, který podtitul charakterizuje jako časopis pro vizuální kulturu. Nepsaným pravidlem je, že v tomto časopise se nic nesmí brát vážně. Alespoň v prvním ročníku to vypadá, že zmíněné pravidlo je jediné, které se zde vážně bere.

(...) Časopis nikdy neužil tradiční označení periodicity – je čímsi mezi měsíčníkem a půlročníkem.

Považuji za nutné zdůraznit, že tato fakta pouze konstatuji a Detail za ně nekáru ani nevolám k pořádku. Nepoměřuji jen ani pomyslnou normou – tu používám jen jako neutrální pozadí, které umožňuje postihnout svéráz. Chci ovšem takto ukázat, v kolika rovinách a jakého typu je irregularita, která je v Detailu rysem vskutku výrazným. Je možné, že právě ona vyhovuje těm, kdo časopis odebírají a/nebo čtou.

(...) Detail také rozhodně nezaostřuje na detaily, ale míří naopak k širokým orientačním přehledům. V jedenácti číslech byly pouze dva články věnovány jednotlivým osobnostem (Burden, Vosecký), vyšla tu jedna recenze knihy a třiatřicet recenzí individuálních výstav – počtem i plochou dominovalo šestatřicet recenzí nebo spíše jakýchsi obsáhlých cestopisů zaměřených na výstavy skupinové nebo „průřezové“.

Co je překvapivě stabilní, to je cena. Sice ji poprvé najdeme až na obálce čtvrtého čísla, ale pak se drží na výši 29,- Kč za jednoduché číslo (a dvojnásobek za dvojčíslu). A to přitom počet stránek roste! Původních čtyřia dvacet vzroste v sedmém čísle na dvaatřicet a dvojčísla tento počet poctivě zdvojnásobují.

Úprava obálky se změnila pouze jednou, na začátku druhého ročníku. (...)

Kromě tiráže a obsahu na první vnitřní straně má časopis jen jednu jedinou stálou rubriku: comics (v 1. čísle jsou comicsy dokonce dva). I toto je ovšem spíše žánr než rubrika, neboť se v rámci čísel stěhuje z místa na místo. Oblíbená interview mají výpadek v čísle 5, fotoreportáže z výstavy chybí dvakrát. Úvodník se naopak objevil jen dvakrát (v č. 2 a 3) a poté zanikl. Tabulka s bodovým hodnocením výstav je vypuštěna třikrát, literární „vločka“ pětkrát je a šestkrát není.

Beze změny zůstává redakční okruh o sedmi lidech, nicméně od čísla 6 je Marek Pokorný, v závorce vždy označený jako editor, vyzdvižen půltučným písmem. Ale to přece nemusí vůbec nic znamenat – nebo to dokonce může naznačovat i pravý opak toho, co bychom očekávali, tedy pokles jeho významnosti.

Pokud jde o strukturu rubrik, žánrů nebo grafické úpravy, mohli bychom jejich nepravidelnost chápat jako výrazový prostředek, jímž je možno vyvolat ve čtenáři neklid a podněcovat jej k hledání možných vazeb (viz například prostorové oddělení fotoreportáže z výstavy a recenze o ní v č. 6/1996). Podobné je to i s tím, že se volba mezi patkovým a bezpatkovým písmem nebo užití kurzívy a půltučného řezu neřídí obvyklými nepsanými pravidly (vazbou na žánr a/nebo téma), ale spíše podle nahodilosti.

Pravda, první zalistování by také mohlo budit dojem, že časopis sází nějaký technik bez kouska výtvarného citu, který nepřestává být okouzlen množstvím fontů ve svém počítači. Pak si ale uvědomíme, že avantgardě je odzvoněno. Toto je časopis postmoderní, takže se drží v mezích snad nejvíce připomínajících retro z přelomu padesátých a šedesátých let.

Kde ovšem těžko můžeme spekulovat o sofistikovaném záměru, protože se jedná spíše o selhání hraničící s diletantismem, je jazyk části příspěvků.

## Jazykové zvláštnosti

Někteří autoři provozují slang o generaci (nebo i více generací) mladších pubescentů: „vychytávky“, „promakaný obrázek“, „zlehka čárkne tužkou“, „s vlhkým sexuálníím podtextem“ (M. Dostál, č. 2/1995), „celé áčkové i bččkové kinematografie“, „vychystal dobře zajetý klasik žánru“ (M. Dostál, č. 3/1996), „byl jsem napružený pořád víc“, „pracně vychytávané kompozice“, „co z umění tě loni dostalo?“ (R. Váňa, č. 1996), „díla říznutá autenticitou osobního prožitku“, „jeho potence je nebezpečně imponující“ (M. Bičíková, č. 4/1996), „pohoda“, „nechat se ulítnout“, „výstava příliš dlouho v lebení nepobude“ (S. Vladíková, č. 4/1996), „materiál dlouho osahávali“, „kdo s oblibou vychytávají“ (M. Pokorný, č. 5/1996), „to nás trochu vzalo“ (J. Ševčíková, J. Ševčík č. 5/1996) atd. nechtějte vědět kolikrát se v tomto extatickém toku myšlenek blýskne oblíbená vazba našich politiků že něco (umění, život, cokoli) „je o tom“ (nebo „o ničem“).

Dále redaktoři – zřejmě ve jménu autenticity – ponechávají překladům co nejvíce pelu jazyka originálu. Cenu za nejvěrnější přepis soudobé německé šroubovanosti by si mohla odnést překladatelka Lenka Mertová (č. 1, 2/1997): „potom leží etický závazek na tom“, „jsou jimi vláčení přes z Bruselu lépe opevněné vnitřní hranice“, „to nebude záviset jen na v poslední době dosažitelných“, „Kariérové opce jsou tak udržovány otevřené, může být regulováno, i v jiných souvislostech“, „ačkoliv texty a pečlivá dokumentace jednotlivých částí tohoto výrobního prostředí se tomu v katalogu pokouší zamezit“...

Exaltovaný jazyk soudů, které zahrnují interpretace a zpovědi aniž by odhalovaly niternost, stírá hranice mezi hloubkou, hloubalstvím a hloupostí. Tak například R. Váňa v interview s M. Horshamem (č. 3, 4/1997) říká ve své otázce-neotázce: Slova jsou nabitá významy. [...] Slovo působí skoro jako znak, který spouští pocity, provokuje myšlenky.“ Jeho protějšek mu ve svých odpovědích-neodpovědích nezůstává nic dlužen: „Když jsem připravoval věci pro Prahu, tak jsem byl prostě vzrušený, a když to bylo hotový, prostě se mi to líbilo, nevím proč, snad proto, že chci mít dítě.“ Je pravda, že v tomto jazykovém rozkmitu začínají nabývat značného významu i (přečetné) překlapy (...).

Ale možná že i tohle všechno je záměr, nebo spíš záměrný nezáměr. Na podobné téma ostatně hovoří četné bonmoty, které v Detailu prostupují texty autorů domácích i cizích, umělců i teoretiků - jako kdyby je všichni čerpali z nějaké společné zásvětné pokladnice. Jsou to výroky do sebe uzavřené, samonosné, takové, jaké si s radostí vypisují sběratelé citátů. Jsou nezávislé na bezprostředním kontextu – tedy na větách přecházejících i následujících -, na žánru, na pohlaví mluvčího a koneckonců i na jeho inteligenci. Jejich vnitřní příbuznost poukazuje na jakýsi skrytý širší kontext, jímž je antiideologická ideologie soudobého umění-neumění.

(...) Můžeme se tedy těšit nejenom na to, jaký chaoteček se v Detailu vyvine v rovině číslování, barevnosti obálek, překlepů nebo argotových křečí, ale i na to, že na pozadí chaosu pramenícího z komerčního sebeokouzlení vyniknou hlasy těch, kdo se snaží pojmenovat jeho komplikovanou strukturu a odhalovat hrozby i naděje v ní skryté.

Určitý prostor věnovaly výtvarnému umění také ostravský *Landek*, časopis pro kulturu a emoce, a *Revue Prostor* s podtitulem čtvrtletník konzervativního ladění,

zaměřený převážně na aktuální politická, společenská a kulturní témata. *Prostor* založili Aleš Lederer, Jan Štern, Jan Vávra a Jiří Hapala roku 1982.<sup>210</sup> Do roku 1989 vyšlo dvanáct samizdatových čísel. Od roku 1990 vycházel v soukromém nakladatelství Aleše Lederera a v redakčním kruhu byli kromě něj a Jana Vávry, Josef Kroutvor, Stanislava Přádná, Milan Hanuš a Rudolf Starý, pozdější šéfredaktor. První čísla roku 1990 byla reprinty samizdatových č. 11 a 12 z roku 1989. Vydávání bylo z finančních důvodů přerušeno v letech 1994–1996. V nové grafice bylo od poloviny r. 1996 vydáváno pod vedením Milana Hanuše. Výtvarné umění, které bylo do kulturní sekce *Prostoru* pravidelně zařazováno, ale bylo aktuální jen zcela ojediněle a texty byly převážně úvahami nebo historickými studiemi esejeového charakteru (Jiří Jirásek, Josef Kroutvor, Stanislava Přádná, Nikolaj Savický ml.). Od čísla 20 je revue tematická a už z výčtu témat je jednoznačné zaměření periodika i okrajovost postavení výtvarného umění.<sup>211</sup>

Časopis ***Landek*** představila v druhém čísle *Umělce* (r. 1997) Lenka Lindaurová jako časopis „převážně tematický“, který „klade důraz na sekci ilustrací.“

Redakce v čele s Ivem Kaletou má evidentní zázemí v kruzích kolem čerstvé Ostravské univerzity, především kolem katedry výtvarné tvorby a charismatické osobnosti Jiřího Surůvky. (...) (pozn. působil tu také Jan Balabán). Časopis je komponován velmi volně, mezi osobní texty (...) a verše (...) zasahují literární ukázky (...) nebo seriózní rozhovor s ředitelem ostravského krematoria (pozn. tématem hodnoceného čísla byla smrt), číslo zakončují literární a výtvarné recenze, jejichž zájem se shoduje se zájmy redakčního okruhu. Surůvka například velmi odlehčeně a s humorem hodnotí činnost čtyř soukromých ostravských galerií, aby nakonec došel k názoru, že Ostrava nutně potřebuje kunsthalle. Nechybí ani anketa o smrti, ve které odpovídají vážené osoby (Jan Šimsa, Ludvík Vaculík), nebo komiks v jiném úhlu pohledu, jehož součástí je permanentní přítomnost smrti. Šedesátiosmi stránkový *Landek* na křídovém papíře s barevnou přílohou neobsahuje jedinou reklamu (i když byl založen také pro emoce) a stojí pouhých 30 korun. Kolegům z Ostravy může Umělec jen závidět finanční podporu ostravského magistrátu a několika firem, protože v životě se všechno platí (...) (Lindaurová 1997).

<sup>210</sup> Úprava i struktura samizdatového periodika odkazovala k exilovému *Svědectví*.

<sup>211</sup> Svět žen – č. 20; Šlechta a její vztah k současnosti – č. 21; Praha – č. 22; Národ a státnost – č. 23; Deníková literatura – č. 24; Média – č. 32; Účtování s minulostí – č. 33; Partnerské vztahy – č. 34; Češi a Rakušané – č. 35; Meze normality – č. 37; Outsiderství – č. 38; Duchovní život v současnosti – č. 39/40; Amerikanizace jako výzva – č. 41; Éra zábavy – č. 42; Hledání společné Evropy – č. 43/44; Muži v ohrožení – č. 45/46; Praha v proměně času – č. 47/48; Právo, moc a skandály – č. 49/50; Osud znovu na scéně – č. 51/52; Internetová civilizace po úderu – č. 52; Otfesená demokracie: potřeba změny? – č. 53; Zrychlování života: ubývání času? – č. 54; Živly kolem nás a v nás: Koho na Hrad? – č. 55/56; Proč se nerodí noví Hlávkové? Mecenáši v době byznysu – č. 57; Rodí se nový pohled na zdraví a nemoc? – č. 58/59; Přichází věk Vodnáře? Hledání nové spirituality – č. 60 (*Slovník české literatury Online*).

*Landek* vycházel jako ročenka v letech 1995–1998.

Přelom tisíciletí mohli zájemci o výtvarné umění oslavit ještě s **Arturem**, „Aktuálně referující tiskovou uměleckou revue.“ Vycházela od přelomu tisíciletí a tento „samizdatový“ časopis Milana Saláka (malíře vedoucího s Jiřím Davidem ateliér Intermediální konfrontace na pražské Umprum) na dvanácti stranách za 10 a později 15 Kč poskytl v devíti číslech v průběhu dvou let<sup>212</sup> prostor následujícím umělcům i teoretikům: Radek Wohlmüt, Michal Pěchovek, Vít Soukup, Ondřej Chrobák, David Kulhánek, Jiří David, Lenka Lindaurová, Michal Pěchouček, Tomáš Pospiszyl, Jiří Ptáček, Milan Salák, Vít Soukup. Některé texty byly spíše prohlášeními a v časopise vycházel také příběh na pokračování (Kapitán turínský vyšetřuje od Víta Soukupa).

V roce 2002 začal vycházet časopis **Art&Antiques**, který funguje až do současnosti. Zakladatelkou byla Jana Chytilová a v roce 2003 nastoupila na pozici šéfredaktorky Lenka Lindaurová, kterou později (r. 2007) vystřídal Jan Skřivánek. Časopisu bývá vyčítána komerční orientace, navázanost na aukční síně a zadavatele reklamy, přesto zprostředkovává velkou část textů k současnému umění, mapuje i dění nezávislejšího charakteru, přináší rozhovory s teoretiky i progresivnějšími umělci a servis pro ty, kterým je právě takový uživatelsky nenáročnější přístup k umění příjemný. Kromě redakčních textů má časopis široký okruh externích spolupracovníků, mezi kterými jsou kromě klasického okruhu přispěvatelů také zástupci aukčních síní a galeristé. Většinu spolupracovníků ale tvoří teoretici a historici, tak jako jinde. Mezi jinými jsou to např. Zdeněk Felix, Milena Bartlová, Vlasta Čiháková-Noshiro, Radek Horáček, Lada Hubatová-Vacková, Kaliopi Chamonikola, Ludvík Hlaváček, Marie Klimešová, Jiří Machalický, Zbyněk Baladrán, Vojtěch Lahoda, Pavlína Morganová, Kamil Nábělek, Jiří Ptáček, Jaromír Zemina, Radek Wohlmüt, Radim Vondráček, Petr Vaňous, Ludmila Vachtová, Jan Rous.

Až v roce 2004 začala fungovat **Revue Art** Radana Wagnera navázaná na jeho nakladatelské (Woxart) a výstavní aktivity. Revue fungovala pět let a následně z finančních důvodů zanikla.

---

<sup>212</sup> Poslední číslo nascanované na <http://www.bigmag.cz/?page=casopis&id=264&lang=cs>.

Od roku 2006 vychází také česko-slovenská mutace časopisu Flash Art, **Flash Art Czech & Slovak Edition**. Do českého a slovenského prostředí tento časopis přinesli kritička a kurátorka Helena Kontová, která byla v 70. letech redaktorkou originálního Flash Artu, a výtvarní kritici Juraj Čarný a Lýdia Pribišová, která je v současnosti šéfredaktorkou české verze (vydavatelem je Nadace Prague Biennale). Vychází s čtvrtletní periodicitou. Několik článků je vždy převzato z mezinárodní verze, zbytek je zaměřen na dění v České republice. Bez ohledu na rubriku nebo její zaměření se obvykle jedná o profily umělců a informační spíše než kritické články o důležitých výstavách nebo větších přehlídkách (obdobně jako u přejímaných textů). Časopis má velký redakční okruh, čímž je do určité míry dána také kolísavá kvalita textů a nejednoznačná názorová tendence nebo kritická vyhraněnost, které jsou mu vyčítány.

Méně už se pak objevují soubornější zamyšlení nebo shrnující články, které by se pokoušely postihnout témata nebo tendence i nad rámec zmíněných aktualit či medailonů. Nejrozšířenější typ článků má tedy charakter jakýchsi komentářů k současnému dění. Texty většinou nejsou laděny příliš kriticky. U čtvrtletníku podobného objemu a koncepčního dělení rubrik bychom uvítali i texty, které budou mít trvalejší výpovědní hodnotu. (...)

S odstupem času se (...) magazín jeví jako informační archiv uplynulých událostí a rejstřík uměleckých osobností, které se momentálně těší uznání. (...) S ostrou kritikou či jednoznačným a pevně formulovaným názorem se setkáme zřídka. (Meduna – Salák – Langer 2015, 47–48).

#### Ještě malý dodatek k financování:

Časopis Ateliér dostal v letošním roce od ministerstva kultury dotaci 2 miliony korun, Umělec 1 milion korun, Fotograf 550 tisíc korun a Flash Art 330 tisíc korun. Revue Art o podporu ministerstva vůbec nežádalo. Časopis Art+Antiques byl z grantového řízení vyřazen, neboť v době mezi podáním žádosti a jejím posuzováním došlo ke změně jeho vydavatele (Artalk.cz 2009).

Zmínit by v rámci této kapitoly bylo možné i studentská periodika jako např. **Kavárna AFFA** pražské AMU, její filmové, divadelní a hudební katedry ve spolupráci s AVU, FF UK, VŠUP i FSV UK. **Kavárna AFFA** vycházela do roku 1998. I ona ale prodělala klasické porevoluční martyrium, kdy ji postupně vydával spolek právníků, nadace a následně stejnojmenné občanské sdružení. Vedoucím redaktorem byl Martin

Mejstřík. Mezi prvními polistopadovými spolupracovníky byli ve velké míře dnešní profesori FAMU, dokumentaristé a filmaři (Jan Bernard, Igor Chaun, Petr Zelenka, Petr Jarchovský). Zaměřena byla na společnost a politiku, vycházely tu reportáže, rozhovory a výtvarné umění jen naprosto vzácně. Její význam roste v roce 1995, kdy celkově narůstá rozsah čísel, mění se grafika a vznikají nové rubriky s důrazem na současné umění a literaturu. Rozhovor zůstává klíčovým textem. Vzniká samostatná kritická rubrika Kritika a umění věnovaná střídavě divadlu, filmu, hudbě i výtvarnému umění. O něm sem psali například Jiří David, Jaromír Typlt, Petr Helbich nebo Patrik Šimon. Výtvarnému umění a fotografii byla věnována ještě barevná příloha Galerie A.F.F.A., ve které byli představeni vždy čtyři mladí umělci.

Vzhledem k omezené dostupnosti a rozšířenosti těchto periodik nejsou studentské listy předmětem práce.

## **7.2. Teoretici, historici a další spolupracovníci**

Z výčtů spolupracovníků jednotlivých periodik je jednoznačné, že v naprosté většině kritici a teoretici, historici umění i studenti, kteří téměř všichni pracují v institucích výtvarného umění, galeriích a muzeích, anebo působí jako pedagogové, spolupracují s téměř všemi uvedenými periodiky. Z hlediska jazyka, stylu, míry kritičnosti nebo náročnosti textu se články jednoho autora pro různé časopisy liší jen zcela minimálně, v mnoha případech vůbec. Rozdíly jsou patrné v kvalitě psaní jednotlivých autorů. Jak už bylo zmíněno v souvislosti s časopisem *Ateliér*, určoval kvalitu textů i celého periodika právě okruh externích spolupracovníků, které dané periodikum v daném období oslovovalo. Čtenář zajímavější se o výtvarné umění tak s velkou pravděpodobností sledoval více než jedno z periodik a výběr se v průběhu let měnil s tím, jak se měnilo osazení redakcí a spolupracujících autorů.

## **7.3. Výtvarná sekce kulturních periodik**

V současnosti je dosud výrazným kulturním nebo spíše kulturně společenským i politickým periodikem časopis *A2*, ten ale zahájil činnost teprve v první dekádě. V devadesátých letech vycházely *Revolver Revue* a *Kritická příloha Revolver Revue*,

*Literární noviny* a *Revue Labyrint*. Jejich referování považuji z hlediska kvality kritické reflexe za možná důležitější, nejen ve smyslu samotné povahy textů, ale také z hlediska výběru, který je první rovinou kritické práce.

**A2** vznikla v roce 2005 odštěpením části redakce *Literárních novin*, nařčených ze zpolitizovanosti. Někteří redaktoři a spolupracovníci neschvalovali způsob vedení redakce Jakubem Patočkou a založili proto vlastní periodikum (více ke kauze Vančura 2005).

Časopis novinového formátu o čtyřiceti, resp. dvaatřiceti stranách (od roku 2009 vycházející s dvoutýdenní periodicitou namísto s týdenní) funguje jako platforma současného umění „v kontextu ostatních druhů umění, v kontextu občanské společnosti a v kontextu světové tvorby“ (A2 2011). Výraznou část obsahu tvoří především recenze a eseje, kromě kulturních o společenských a politických tématech. Časopis poskytoval také komentovaný přehled zahraničního tisku a čísla byla a jsou tematická (např. ženy v subkulturách, AIDS a aktivismus, fanziny a weblogy, DIY, současné české drama, současná literární věda, videoart apod., *ibid*). Šéfredaktorkou časopisu byla až do roku 2011 Libuše Bělunková, po ní vedení převzal Karel Kouba, na pozici výtvarných redaktorů se vystřídali mj. Petr Vaňous, Tereza Stejskalová, Martin Kubát, o vizuálním umění psali např. Josef Chuchma, Tomáš Pospiszyl, Josef Moucha a další. Mnoho přispěvatelů jsou studenti nebo absolventi teoretických a historických oborů vysokých humanitních a uměleckých škol.

V metakritickém sborníku umělců (kteří jsou, v několika případech, zároveň teoretiky a pedagogy), který vyšel v roce 2015 a shrnuje výtvarně-kritické texty vybraných periodik za rok 2014, hodnotí uměleckou reflexi A2 jako kvalitnější, kritika se zaměřuje spíše na výběr témat:

Výběr předmětu zájmu jednotlivých autorů mnohdy až příliš korespondoval s událostmi, které si potřebují zajistit publicitu, a k žádoucí kritice ve většině případů nedošlo. Za pokus by snad stálo, kdyby se autoři orientovali raději na ty výstavy, jež u nich vzbuzují otázky, než na ty, které jim umožňují snadno formulovat prověřené teze. (Meduna – Salák – Langer 2015, 10–11).<sup>213</sup>

---

<sup>213</sup> „Tato stanoviska sou ale přítomna jen implicitně, autoři je nepojmenovávají a neodhalují. Bez jasné definice vlastních postojů lze také jen těžko rozvíjet specifickou formu psaní o umění, což by se od recenzenta dalo očekávat. Není tedy překvapujícím jistěním, že se články ve většině případů od sebe příliš neliší a svou formou zůstávají i ve srovnání s recenzemi v jiných médiích nevyhraněné.“

Původní působiště zakládajících redaktorů A2, **Literární noviny**, byly v průběhu 90. let z hlediska kvality textů o výtvarném umění zcela zásadní platformou, přestože se výtvarná rubrika neobjevovala nutně v každém vydání. Časopis, jehož podstatou byla diskuze spisovatelů nad společenskými a politickými tématy, vycházel v prvních polistopadových letech jako příloha *Lidových novin*. Samostatně fungoval od roku 1992.<sup>214</sup> V 90. letech byl zaměřen zejména na literaturu. Časopis vedl od počátku až do roku 1999 Vladimír Karfík. Šéfredaktor Jakub Patočka, který řídil *Literární noviny* od r. 1999 do r. 2009, zapojil politická a ekologická témata. Kvůli jeho politickým aktivitám nakonec časopis opustila část redaktorů, kteří založili A2.

Týdeník *Literární noviny* poskytoval servis výstav z celé republiky včetně informací o nových publikacích, konkurzech a kulturních akcích (s. 14–15) i kritické a recenzní články (obvykle s. 6 nebo 7, s r. 1993 se rubrika přesouvá na s. 10–12).

O výtvarném umění sem psali historici, teoretici, např. Marie Judlová, Věra Ptáčková, Michael Špirit (jeho text *Všichni ti kritičtí muži a ženy v našich novinách*“, který vyšel v č. 7/1992, s. 5, shrnuje kulturní rubriky denního tisku, zajímá se ale pouze o literaturu), Petr Wittlich, Pavla Pečinková, Věra Jirousová, Jarmila Vacková, Petr Král, Michal Koleček, Jan Kříž, Marek Pokorný, Martina Pachmanová, Igor Zhoř, Jaromír Zemina, Jaroslav Anděl, Otto M. Urban, Petr Wittlich, Radim Kopáč, Marie Platovská, Josef Moucha, Josef Chuchma, Jan Rous, a vzácně i umělci (jako např. Adriena Šimotová) – většina píše o tématech, která jsou předmětem jejich badatelských, publicistických nebo kurátorských aktivit. Pokud jde o další témata,

Filmem se nejčastěji zabýval filmový kritik Jiří Cieslar, který spolupracoval s *Literárními novinami* již od obnoveného prvního čísla, v rubrice *Filmový zápisník* (od čísla 3/1991). O filmu psali také Alena Prokopová (rubrika *Myslím si, že...*, ve které od čísla 1/1993 její autorka hodnotila nové filmy), Radovan Holub, Galina Kopaněvová, Petr Král, Jan Lukeš, Rudolf Starý, Jan Štolba. O televizi a rozhlasu psali například Vladimír Just (*Úvahy post-televizní* od čísla 2/1990) nebo Irena Markupová. Divadlu se nejčastěji věnovali Zdeněk Hořínek, Lenka Jungmannová, Sergej Machonin, Richard Erml, Barbara Mazáčová, Petr Pavlovský. (...) Příspěvky o hudbě byly nejčastěji dílem Mikuláše Beka a Jana Klusáka (Mücková 2010, 56).

---

Charakteristická je přílišná popisnost a nadmíru zobecňující interpretace děl.“ (Meduna – Salák – Langer 2015, 10).

<sup>214</sup> „Obnovené *Literární noviny* začaly vycházet 5. dubna 1990 v nakladatelství *Lidové noviny* jako čtvrtéční příloha *Lidových novin*. Přihláška k registraci periodického tisku podle zákona č. 81/1966 Sb. pod názvem *Literární noviny* (s obsahovým zaměřením na uměleckou kritiku a publicistiku) byla pak podána a Ministerstvem kultury zaregistrována 29. října 1991.“ (Mücková 2010, 47).



Nejdůležitější (a nejfrekventovanější) jsou kritiky Josefa Hlaváčka, Marie Judlové, resp. v poslední třetině 90. let Radima Kopáče – např. text Judlové srovnávající výstavy Josefa Žáčka a Pavla Humhala a Romana Buxbauma nebo „Cesta kolem Skály“ z č. 18/1992, nebo Hlaváčkův text „Pozor na Husovu ulici“ z č. 16/1992, „Dvojí cesta“ k výstavě Jiřího Johna a Milana Grygara v č. 21/1999. Časté jsou také texty Pavly Pečinkové, Jarmily Vackové, Josefa Kroutvora, Jaromíra Zeminy a na konci 90. let také Josefa Chuchmy. K textům jsou občas zařazovány také ilustrace, nejčastěji portréty umělců. Kvalitní jsou také texty Radka Horáčka (např. Barokní útočiště postmoderny č. 24/1992). Některé z článků jsou konfrontační, například „Opět o dítěti ve vaničce“ Josefa Hlaváčka, kde reaguje na text Pavly Pečinkové o skupině Trasa. Obvyklý rozsah je na dvě až dvě a půl normostrany.

Tématy výtvarného umění jsou stěžejní čeští i zahraniční umělci dvacátého století (Monika Zgustová, Tàpiesova ponožka v č. 37/1992; Antonín Harmann, Návrat Vladimíra Boudníka v č. 40/1992), stejně jako zcela současné mladé umění (Josef Hlaváček, Devátá documenta v Kasselu, č. 35/1992), restaurátorství (Jiří Olič, Ničitelé posvátného, č. 37/1992), výstavní prostory a zprávy (Josef Kroutvor, Ateliér Egona Schieleho zpřístupněn, ibid.). Stejně tak jsou vybírána důležitá témata českého umění (např. výstava sester Válových v recenzi Aleny Potůčkové v č. 15/1993, text o Bohumilu Kubišтови od Pavly Pečinkové v č. 18/1993). (V roce 1993 se posouvá zařazení rubriky na s. 10 a 11). Řada článků je aktuálních, hodnotí výstavy právě probíhající (např. texty Marie Judlové a Petra Krále v č. 20/1993, text Jana Kříže v č. 48/1993 k probíhající výstavě Jeana Dubuffeta a kontextu umělcovy tvorby apod.). Texty reagují nejen na české, ale i zahraniční události, případně rozvíjejí debatu nad jejich interpretací. Vzácně proniklo umění i na titulní stránku – většinou spíše klasická než současná díla, jako např. v případě Hieronyma Bosche (Jarmila Vacková, č. 27/1993, dále např. Jiří Kotalík o Skupině 42 v č. 12/1994, Jaroslav Anděl o Josefu Váchalovi v č. 7/1995 ad). Současným umělcům je ale věnován řádný poměr článků (např. Pavla Pečinková v č. 33/1993: Magdalena Jetelová v Belvedéru, Michal Holeček v č. 5/1994: Výstava věnovaná zemi, Martina Pachmanová o Skálově účasti na benátském bienále v č. 22/1995, Marek Pokorný o fotografickém cyklu Skryté podoby Jiřího Davida v č. 35/1997 ad). Méně časté jsou rozhovory, jako například Hlaváčkův rozhovor se Stanislavem Kolíbalem v č. 3/1994. V roce 1994 je zastoupení výtvarného umění v *LitN* slabší, dělí se o prostor s filmem.

Generačně sem přispívali historici, kritici a teoretici umění nejstarší (Jiří Šetlík, Jaromír Zemina, Petr Wittlich, Josef Kroutvor, Josef Hlaváček) i nejmladší (Martina Pachmanová) generace. Objevovaly se tu i diskuze – texty reagující na starší články, jako například Opřený pochůzkář Marka Pokorného v č. 34/1995 (reagující na Hlaváčkovu kritiku Hra i zápas z č. 16/1995).

Od čísla 7/1996 se mění grafika titulní strany a hlavička, výtvarné umění jako rubrika střídající se s hudbou, filmem, rozhlasem, divadlem se posouvá na s. 14–15, často je rubrika dělená, neobvyklé nejsou ani velké texty vyplňující celou rubriku. I nadále tu vycházely polemické texty (např. Jan Rous, Pavla Pečinková) a spektrum autorů odpovídalo tématům – např. o fotografii píše Josef Moucha a Josef Chuchma (č. 22/1996 a č. 31/1996). Kromě reflexe paralelní scény uplynulého období (např. text Jana Rouse o Zbyšku Sionovi v č. 38/1996) jsou tu celostránkové texty o důležitých zahraničních umělcích, např. text Petra Krále o Francisu Baconovi (č. 49/1996) i aktuálních přehlídkách (Martina Pachmanová: Těla, hlasy, média v Libni v č. 20/1996, Radim Kopáč: Ne ošklivost, ale naděje v č. 45/1999 k Bienále mladého umění v Domě u kamenného zvonu). Nejčastějším tématem jsou ale po celou druhou polovinu 90. let důležité osobnosti českého umění střední, starší i mladší generace (Lukáš Rittstein v textu Hlaváčka v č. 17/1999, Milan Grygar v textu Radima Kopáče v č. 42/1999, Jiří Kolář v textu Jana Rouse v č. 5/2000 ad.) V roce 1999 kromě Pečinkové častěji přispívají Josef Hlaváček, Josef Chuchma, Radim Kopáč. Celostránkové texty dosahují rozsahu téměř deseti normostran. S rokem 2000 se opět mění hlavička a grafika, obsahově k zásadním změnám nedochází, jen se postupně i nadále upravuje okruh spolupracovníků redakce (Rostislav Švácha, Marie Platovská, Radim Kopáč, Zbyněk Sedláček ad.).

Pokud jde o tón, obsahovou a formální stránku textů, liší se samozřejmě autor od autora, u všech je patrná vyhraněnost, názor a argumentace. Ne vždy jsou nutně kritické, může se jednat i o určité uvedení do problematiky nebo shrnutí k určitému umělci nebo směru – podobně přehledový a nehodnotící je kupř. text Radima Kopáče o výstavě Tvrdohlaví 1999 (Návrat Tvrdohlavých v č. 11/1999). Určitý historický exkurz tvoří téměř vždy úvod textu (např. Alena Potůčková o výstavě sester Válových v č. 15/1993), jinak ale čtenáře rozhodně nepodceňují, nejen pokud jde o výběr reflektovaných autorů a děl, ale zejména pokud jde o obsah a jazykovou stránku textů:

Vybaveny Fillovým odkazem monumentální syntetické zkratky s dramatickým výrazem, zahrnujícím existenciální zkušenost války, nadány schopností vcítění do atmosféry doby, ale také trvale zakotveny v dělnickém prostředí Kladna s jeho elementárními rituály práce a každodenního života v tvrdých podmínkách, vytvořily na konci padesátých let u nás ojedinělý autentický a nesentimentální obraz obyčejného života průmyslové periferie. Již v tomto „neorealistickém“ období se vyhranila osobnostní polarita jejich zvláštní dvojčediné estetiky. Emotivní výraz Květy Válové s velkorysým úhrnným pojetím tvaru, pracující s principem stavebnosti, vždy zdůrazňoval motiv trvání. Naopak intelektuální způsob vidění Jitky Válové byl založen na principu odhmotnění, soustřeďoval se na motiv pohybu, střetu duchovních sil a energií. Obě autorky však zároveň uplatňovaly nezvyklý „transhistorický“ přístup k nejobecnějším, existenciálním kvalitám lidského života, pramenícím z hloubky psychických struktur. Jejich figurální tvorba postihuje především rovinu fylogenetickou, rovinu univerzálních, neměnných rysů lidského rodu. (...) (V druhé polovině 60. let se) tématem Jitky Válové stává úzkost. Originálně se tehdy dotkla nejaktuálnějšího dobového tématu lidského odcizení. Květa Válová je doplnila metaforickými obrazy jedince v uniformním společenství. Portréty lidského zástupu malířka zpochybňovala populární kolektivistické vize. Metaforicky se přiblížily světu soudobé literatury a filmu nové vlny. (...) Umění normalizačního traumatu se proměnilo: přestalo klást skeptické otázky, stalo se svědomím (...) Obě malířky vytvořily zvláštní odrůdu české existenciální figurace: v symbolické rovině zobecňovaly příběh lidského těla. (...) Vyjadřují se k podstatě věci. Jejich obrazy – to jsou monumentalizované myšlenky, dlouho promyšlená, v kresbách mnohokrát ověřovaná sdělení (Potůčková 1993).<sup>215</sup>

A ještě častěji jsou názorově konfrontační, přestože někdy v rovině spíše společensky než výtvarně-kritické:

*Pověste kurátora. Perverze. Hnus. Nevkusné!* Lze se dočíst v návštěvní knize hostů třetího bienále mladého umění (...) Soudit tuto expozici estetickými kritérii a zvažovat, zda ten či onen obraz pověsit doma nad postel, je však v případě bienále – i umění obecně – věcí více než podružnou. Výpovědní hodnota a komunikační rovina totiž leží zcela jinde: Blue Fire (pozn. název přehlídky) je velkým a všeobsažným zrcadlem, které nezkrasuje a nenabízí pohled na zažitá a populární kontexty, ale sleduje především citlivá a konfrontační témata. Intenzivní vnímání, nezátížené předsudky, vrací do současného umění prvky, jež majoritní společnost jindy vytěsňuje a vrhá na ně stín čehosi nesprávného. Bienále tak působí jako určitá korekce, zjednáává nápravu, která možná není esteticky libá, ale dozajista je autentická a potřebně apelativní. (...) Prolínání výrazových prostředků, vzájemné návaznosti jednotlivých obrazů vychází vstříc opětovně oživený zájem o příběh. (...) Ústředním motivem (...) dějových konstrukcí je figura. Člověka konce milénia zde vidíme skrze sociologické, psychologické, etické ad. rastry (...) Bienále se velmi intenzivně zajímá o člověka postiženého xenofobií a vůbec jakoukoli předsudečností – o jedince, který v mžiku ztrácí svoji dosavadní identitu a musí se pak vyrovnávat s novou situací. (...) Umělci přistupují k tématům velmi citlivě, nesnaží se o jejich násilnou popularizaci, jen upozorňují na

<sup>215</sup> Výstava je aktuální v době publikování textu v Praze a navazují reprízy ve Zlíně a Plzni.

přítomnost a nevydělitelnost těchto faktů ze společenského kontextu. Tato pozitivní diskriminace, vystavěná na pravdivosti zobrazení, odbourává na jedné straně tabu a falešnou mytizaci, na druhé straně vyvolává zákonitou reakci. Zvláště v zemi, kde jsou takřka denním chlebem parademarše neonacistů, kult přemrštěné fyzické dokonalosti a výroky poslance Tollnera na adresu čtyřprocentní menšiny. (...)

*Blue Fire* je věrným otiskem doby, její chaotičnosti (...) i pochmurných nálad (témata). Přesto nepůsobí depresivně, ba naopak. Z tvorby mladých tvůrců dýchá ryze optimistická energie a touha po změně, po rozpohybování zkostnatělých společenských struktur všemi možnými uměleckými prostředky. Umění konce milénia je naléhavé svojí autenticitou a syrovostí, je ale zároveň pravdivým odrazem světa v nás. Jedině ten může být perverzní, hnusný a nevkusný. Za to ale kurátoři výstavy nemohou (Kopáč 1999n).

Hodnocení, osobní názor a jeho zdůvodnění se ale vztahují nejčastěji k výtvarnému projevu nebo výstavní koncepci, jako když např. Pavla Pečinková hodnotí aktuální výstavu Aleše Veselého:

(...) Dnes je tu spíš přehlídka prací perfektních, imponujících, ale chladných a spekulativních, trochu vypočítavých na efekt. Existenciální naléhavost vystřídal estetická kombinace hmot a sil. (...) Díla (...) jsou vyrobena právě pro tento prostor a pro manýristickou iluzi titánského tvůrce.

To samo o sobě by nebylo nejtěžším problémem této výstavy, pořád tu zůstává solidní základ výtvarné kvality. Je však otázkou, zdali je to kvalita skutečně natolik výlučná a výjimečná, aby si zasloužila to prestižní postavení, které, ať chceme či nechceme, svým zařazením do výstavního programu Hradu získává. Prezentovat svou tvorbu v měsících turistické sezóny v Míčovně v Královské zahradě pod záštitou presidenta republiky, to přece znamená pro umělce nedocenitelný kredit, záruku vrcholné hodnoty, a Veselý je navíc prvním z domácích výtvarníků, kterému se této výsady dostalo. Logicky se pak nabízí otázka, proč není naše výtvarné umění reprezentováno v Míčovně širě a objektivněji, třeba sérií generačních nebo tematických výstav, a proč byl vybrán právě Aleš Veselý. Je to proto, že skutečně tak jednoznačně dominuje mezi československými umělci, anebo spíš proto, že je přítelem dr. Reimanové, která má na hradní výstavy monopol? (Pečinková 1992m).

Někteří autoři zase prostřednictvím konkrétní výstavy zprostředkovávají složitější rámec současného umění, jako když Marek Pokorný zasazuje aktuálně prezentovaný cyklus fotografií Jiřího Davida (Skryté podoby v Rudolfinu) do kontextu právě probíhajícího bienále umění v Benátkách a přibližuje i složitější souvislosti navázatelné na problematiku asymetrie, se kterou Davidův portrétní projekt pracuje. Zároveň hodnotí Davidův cyklus z několika různých úhlů možné kritiky, kterou opírá o rámec problematiky, který svým textem vystavil, a prostřednictvím jeho děl rozebírá další problematická témata současného umění jako je autorství, sebe prezentace, instituc(ionalizac)e, propagace/medializace nebo komercializace, která cyklus

zpracovává, a dotkne se přitom i dalších recenzních textů, které k výstavě vyšly (Pokorný 1999 J):

Pojem asymetrie se (...) uplatňuje v širším kontextu a zdá se být jedním z užitečných operátorů současného myšlení. V lingvistice a poetice jej například používá Jurij Lotman a vidí v něm jeden z klíčových nástrojů umožňujících výzkum dynamiky sémiotických struktur (...) A Jiří Němec v esejích shrnutých do svazku Únos Evropy pojem asymetrie brilantním způsobem rozvedl na půdě morálky/etiky a filosofie dějin.

David se ovšem spokojil se záznamem, registrací skutečnosti asymetrie, a tím projekt vztáhl právě k oné pozitivní a „metodologicky naivní“ podobě, kterou vnímá většina lidí jako vlastní tvář vědy. Antropologické a psycho-biologické souvislosti dvojice pravo-pravých a levo-levých portrétů jednoho člověka zůstávají u Davida naivně objevenou a akceptovanou možností, nikoli otázkou dovedenou k zásadní formulaci. Z principu Skrytých podob, tedy složení dvou portrétů jedné osoby z identických polovin tváře z původní fotografie, v tomto smyslu zbylo jenom inspirativní východisko a mechanicky aplikovaná metoda. Takto založená kritika je však oprávněná jenom zčásti – „paravědeckost“ je autorově tvůrčí metodě a jeho uměleckému myšlení vlastní a pravidelně se vyskytuje v různých etapách Davidovy tvorby (jak postřehl Radek Váňa). (...)

Skryté podoby (...) prověřují nejen reakce publika na manipulaci s (relativně) známými tvářemi, ale také schopnost autora udržet míru napětí a poskytnout divákovi cestu k zachycení zamýšleného/možného přesahu. Davidův projekt totiž pokračuje v té linii „uměleckých výzkumů“, která se primárně zabývá mimouměleckým diskursem. Podle mého názoru se však v případě prezentace v Rudolfinu nejedná o jednoduché a standardní vtažení mimouměleckých jevů do sféry umění a o její rozšíření o další území. Probíhají zde (do značné míry mimovolně) dva různé děje – z hlediska celku se tu vleče starý spor o pojem uměleckého díla a zároveň se uvnitř představuje fenomén, který s uměním nemá nic společného.

Spor souvisí s použitím média fotografie a konceptuálním rámcem expozice, který tvoří způsob prezentace projektu, jehož součástí je sebeprezentace autora. Fotografie, které technicky vyrobili Martin a Petr Polákovi, nelze zahrnout do pojmu umělecká fotografie – jak to učinil například Josef Moucha ve své recenzi v Respektu. David fotografii používá především jako neutrální (a vlastně zaměnitelné) médium, nikoli jako jedinečnou a na sebe odkazující možnost ustavení obrazu, již naplňují Mouchou zmiňované cykly fotografií dvojčat a inverzní portréty jedné osoby od Pavla Hečka. V případě Skrytých podob fakticky neběží o posun a rozdíly v podobě individua, o magii obrazu, ale o pouhé potvrzení jinakosti jako normy. (...) Davidův projekt pracuje se zúženou syntaktickou a sémantickou rovinou a soustřeďuje se na jasné, direktivní vymezení pragmatického dosahu použitých prostředků. Skutečným médiem se v případě Skrytých podob stalo umění jako instituce (...)

Propaguje-li u nás někdo své dílo jako umění, které potřebuje ochranu před pošpiněním ziskem, odpuštění je možné (billboardy běžně využívá Pražské jaro i Národní galerie). Pracuje-li však někdo s fenoménem, který v principu uměním není, jako s uměleckým dílem a navíc je nechá prověřit masmédií, tedy na půdě tradičně vnímané jako zhouba kultury, vzbudí silnou nevoli. Důvod, proč se David rozhodl fotografovat známé osobnosti, státníky, umělce, sportovce a vědce, spočívá v triviální (a reakcemi kulturní veřejnosti, zdá se, potvrzované) úvaze, že jedině tak se využití prostředků masového konzumu, reklamy a propagace

legitimizuje jako jasně provokativní gesto. Odtud také plyne skutečný význam Davidova projektu, jehož provedení neselhává na nedostatku „tradiční uměleckosti“, objevitelství nebo hloubky, ale na nedostatečném využití médií – vizuálně neúčinné billboardy, marginální vystoupení v televizi, sázka na rozhlas, špatně načasovaná tisková kampaň (velký článek v Reflexu vyšel předčasně), nekonal se doprovodné akce, jež by průběžně poutaly pozornost publika, apod. Přesto se v podmínkách našeho umění jednalo o bezpříkladný pokus mediálně masírovat veřejnost uměleckým dílem. (...) „Předsudky“, které se David vědomě pokusil formovat a využít jako součást (světově založeného) projektu pro prezentaci v Rudolfinu, se proměnily v prostředek, jenž zneutralizoval iritující skutečnost projektu, založeného stejnou mírou na osobní obsesi, popularitě, masmédiích a paravědecky položeném problému. Jestliže lze situaci povedeného uměleckého díla definovat pomocí asymetrie, pak se Skryté podoby díky této neutralizaci vyznačují přísnou symetrií, která se dá snadno interpretovat, aniž by vzrušila (Pokorný 1999).

Pokud by měl být konkrétní článek návodem, jak má vypadat výtvarně kritický text v kulturním periodiku, dalo by se Pokorného text bez výhrad nebo složitých vysvětlivek použít.

Vyhraněně kritické texty s přesahem vycházejí kromě *Literárních novin* také v *Kritické Příloze Revolver Revue*. Její mateřské periodikum *Revolver Revue* ale zpracovává výtvarné umění zcela jinak.

**Revolver Revue** vydávalo v roce 1990 nezávislé tiskové středisko. Časopis vedla Terezie Pokorná. Redaktory byli Marek Hlupý, Ludvík Hradílek, Viktor Karlík, Ivan Lamper, Zbyněk Petráček, Michal Singer, Miroslav Šimáček, Jáchym Topol, Barbara Veselá, Martin Weiss. Od č. 15 byla redakce menší, se zástupcem Zbyňkem Petráčkem a redaktorem Ivanem Lamperem. Výtvarným redaktorem byl Viktor Karlík a redakce měla také vlastního fotografa Ludvíka Hradílka, což bylo vzhledem k charakteru části příspěvků k výtvarné sekci důležité, protože se často jednalo jen o jakousi obrazovou esej nebo výběr z děl umělce. Běžnými formáty k výtvarnému umění byly rozhovory. Obsah a charakter *Revolver Revue* shrnul k pětadvacátému výročí v *Respektu* Jan Vitvar:

I když má nejlepší léta už za sebou, i v pětadvaceti má pořád šmrnc. A je k zbláznění fatální: buď se do ní zamilujete, nebo ji nenávidíte; chladní každopádně nezůstanete. Tedy za podmínky, že vás zajímá zdejší kultura. Nikdo tu totiž na dění v ní není přísnější než právě *Revolver Revue*. A ačkoli s přibývajícím věkem působí usedleji, stále je tu dost lidí, kteří jí za její nesmlouvavé komentáře přejí smrt.

Je to paradox: „*Časopis kulturní sebeobrany*“, jak sebe sám tituluje, nakonec po valnou část čtvrtstoletí existence nechránil ani tak kulturu jako sám sebe, respektive své přesvědčení, že právě on je nositelem té

pravé pravdy, a proto má nárok na život. Příznivců má dost, v sobotu se jich v Nové scéně Národního divadla při oslavě výročí sešly stovky. Což je další paradox: parta lidí, kteří nesnášejí kulturní establishment, si udělá oslavu v budově, která je obludným pomníkem hlouposti bolševických kulturtrégrů.

(...)

Život Revolver Revue je však podobných překvapení plný už od začátku. U zrodu časopisu stáli v polovině 80. let spisovatelé a výtvarníci z mladé generace českého undergroundu: Viktor Karlík, Jáchym Topol a Ivan Lamper. V legendárním bytě manželů Němcových v Ječné ulici je napadlo přijít na podzemní scénu s něčím nečekaným: s časopisem, který nebude určen úzkému okruhu disidentů v obvyklé formě několika stránek psaných na stroji a sešitých svorkami, ale který bude mít předpoklady k tomu, aby se z něj stalo masové médium – ačkoli bylo jasné, že se tak nikdy (pokud režim nepadne) nestane. Revue tedy měla kvalitní, až exkluzivní grafickou úpravu a pečlivě redigované texty odpovídající kulturnímu časopisu vydávanému ve svobodných poměrech, distribuována byla však ilegálně, v padesáti kopiích po pětadvaceti korunách. (...)

Vedle novinek z literárního podzemí a odkrývání potlačovaných témat se Revolver Revue (záhy neodmyslitelně spojená s fotografií takzvané Košířské madony na obálce) proslavila tím, čím provokuje dodnes. Tedy tvrdými kritikami všeho, co podle autorů českou kulturu neposouvá správným směrem. Pozoruhodné bylo přitom to, že odsudky se snášely i na představitele podzemní kultury čili na blízké přátele kritiků. V duchu jejich přesvědčení, že se společnost topí v bahně a jestli tam nechtějí za chvíli ležet s ní, musejí být tvrdí sami na sebe. Hned v jednom z prvních čísel to tak od Revue schytl Egon Bondy. Jeho reakce symbolizuje to, s čím se měla Revue potýkat v následujících desetiletích. „*Se sprostárou se diskutovat nedá,*“ napsal Bondy, čímž vystihl pozici, ve které se ocitla kritika Revolver Revue: potrefení lidé její názor nebrali jako snahu o dialog s cílem něco zlepšit, ale jako facku, jejímž záměrem je ublížit. (...)

První svobodné číslo vyšlo v optimistickém nákladu revolučních dnů: Revue s jedním z největších objevů okruhu přispěvatelů, pracemi několik dekad zapomenutého malíře Pavla Brázdy, se v ulicích distribuovala ve sto tisíci kusech. Následující debata o dalším směřování Revue byla pro redakci klíčová a dodnes je plná nezahojených křivd. Zvítězila myšlenka neslevovat z pozic, nenechat se vést na optimistické náladě z dobových změn a dál tvrdě bušit do všeho, co se autorům nelíbí. Redakce se rozštěpila, část lidí odešla a s novými tvářemi Terezií Pokornou a Michaelem Špirem se Revue rozšířila o Kritickou přílohu RR, která vycházela od roku 1995 deset let.

Stala se platformou pro texty, jež se pohybovaly na hraně denunciací. Jedním ze sloganů Revue bylo sousloví „off ghetto magazine“, ale právě tehdy se časopis a hlavně jeho příloha uzavřely do sebe. Stal se elitním spolkem majitelů pravdy, respektive těch, kteří jsou přesvědčeni o tom, že ostatní pravdu nemají. I pro největší sympatizanty se tak Revue proměnila v sektu, která si mezi sebe jen tak někoho nevpustila, a pokud někdo opustil ji, nikdy mu to nezapomněla.

Kritická příloha se postavila proti kulturní žurnalistice v masových médiích, která se snažila na všem špatném najít alespoň něco dobrého. V Revolver Revue na to šli opačně: bez jakékoli empatie tu na kousky rozcupovali třeba časopis Živel, režiséra Petra Lébela, své dostali i Lidové noviny, Jiří David, Jiří

Menzel, Miloš Doležal, Ivan Wernisch, Krchovský, prakticky celá naše porevoluční kinematografie, to samé platí i pro kritiku v jakémkoli jiném médiu.

Mechanismus přístupu redaktorů *Revolver Revue* k umělecké reflexi výstižně pojmenoval Kazimír Turek loni v *Orientaci Lidových novin*: „*Vznikla obdoba církevního řádu, jenž má své otce zakladatele (Andrej Stankovič, Jan Lopatka), kteří jsou s úctou a bez pochyb vykládáni, starší bratry (Martin Hybler) i mnichy pokračovatele (Michael Špirit).*“ A stejně přesně dodal, že tato snaha o nesmlouvavou kritiku všeho vně redakce (zvláště v sekernické rubrice *Vytrženo*) k ničemu nebyla: po posledním třicátém čísle *Kritické přílohy* byla kritika na stejně tristní úrovni, na jaké byla před prvním číslem.

(...) *Revolver Revue* si vysloužila pověst instituce, na kterou si je třeba dávat pozor. Ovšem ne v tom smyslu, v jakém by si přála: přestaly jí chodit pozvánky na premiéry a kupříkladu ředitel *Galerie Rudolfinum* Petr Nedoma zakázal po několika negativních kritikách časopis prodávat v galerijním obchodě. Magazín, který se zprvu snažil v české kultuře oddělovat zrna od plev, jako by viděl jen samé plevy a v nich se rozkošnický přehraboval, zatrpkl a ztratil jakýkoli nadhled. Navíc bylo zřejmé, že do hodnocení umělců se promítá přesně to, co lidé z „*Revolverky*“ zprvu tak nesnášeli – osobní animozity. A do toho přišel další problém.

Redakce jako by se nemohla rozhodnout, chce-li pěstit exkluzivitu na křídovém papíře, nebo být radši mimo jakékoli oficiální struktury. Přitom z pomoci těchto struktur vlastně žije, a tak by člověk přece jen čekal alespoň nějakou vstřícnost,“ oglosoval před deseti lety pozici *Revolver Revue* v *Literárních novinách* Jan Lukeš. A dnes je na tom časopis stejně. Náklad tisíc kusů, který vychází čtvrtročně, se neobejde bez pomoci státu, proti jehož kulturní vrchnosti zároveň *Revue* vystupuje. Podpora literárním časopisům je však rok od roku nižší, takže *Revue* léta přežívá v provizoriu, kdy se redaktori musejí živit jinde.

Díky tomu ale také v poslední době *Revue* našla svou novou, až nečekaně přívětivou tvář. Nesoustředí se už na krátké úderné reflexe všeho domněle či oprávněně prohnílého, to přenechala mladším, třeba zmíněnému *Živlu*. Místo toho dává prostor delším monotematickým blokům, jež místo pravidelné redakční práce vyžadují dlouhou přípravu a které by mohly vycházet i jako samostatné knihy (ty ostatně *Revue* už dlouho úspěšně vydává). (...)

*Revolver Revue* je zkrátka ve svých pětadvaceti letech poněkud usedlejší, zato však mnohem snesitelnější dámou, než na jakou jsme byli zvyklí. Jak to vnímá sama její redakce, je ovšem těžké zjistit: s *Respektem* při přípravě tohoto článku odmítla mluvit a k výše uvedenému se nechtěla vyjádřit ani po přečtení celého textu (Vitvar 2010).

Časté byly kromě rozhovorů (např. se Stanislavem Podhrázkým v č. 24/1993, s Václavem Skreplem, s Viktorem Pivovarovem v č. 22/1993, s Davidem Černým v č. 37/1996) a obrazových esejí také texty umělců – např. Jiří Kolář k „defektnímu umění“ v č. 10/1993, Milan Knížák k výstavě ve vysočanském lidovém domě nebo Viktor Pivovarov v č. 8/1993. Stejně tak poskytovala *Revolver Revue* prostor teoretikům a historikům, např. Jindřich Chalupecký v č. 8 a 11/1993 o Vladimíru Boudníkovi a Jiřímu Kolářovi, (včetně starších, dosud nepublikovaných textů, jako



text ze 40. let Generace v č. 25/1994), dále např. Ladislav Kesner o politické symbolice v čínském umění, Jaromír Zemina o Alénu Divišovi v č. 17/1991, Vojtěch Lahoda o Liboru Fárovi v č. 28/1995, Jaroslav Anděl o okultní inspiraci v dílech Bohumila Kubišty, Jana Zrzavého a Josefa Váchala v č. 31/1996 nebo Zdeněk Lukeš o architektuře 70. a 80. let v č. 33/1997.

V jednotlivých číslech je „dramaturgie“ výtvarného umění obdobná: například v čísle 16/1991 představí nejprve svou tvorbu fotograf Ludvík Hradílek, následně je tu text o Ludvíku Hradílkovi od redaktora Zbyňka Petrálka, text Michala Singera o fotografii podzemních krajin Pavla Nádvorníka a následně text Josefa Kroutvora o malíři Janu Šafránkovi včetně sekce reprodukcí. Jako obrazová esej tu vyšly třeba fotky Šark Jiřího Skály (č. 20/1992). Výrazný prostor z hlediska média dostává fotografie.

V roce 1993 byl šéfredaktorem revue Jáchym Topol, kterého ještě téhož roku vystřídala jeho zástupkyně Terezie Pokorná, redaktorství Viktora Karlíka bylo upřesněno jako výtvarné, ale pouze na několik čísel. Od roku 1995 je v „pravidelné“ rubrice Sedm výběr sedmi výtvarných děl významných osobností, např. v čísle 28/1995 je to výběr Bohumily Grogerové a Josefa Hiršala v č. 34/1997, Petra Placáka v č. 41/1999, fotografie ve výběru Víta Kremličky, nebo v č. 40/1999 stavby ve výběru Zdeňka Lukeše. Některá čísla jsou v jednotlivých rubrikách téměř tematická. Např. č. 36/1997 se zaměřuje na Emanuela Frintu, přestože tu jsou dále texty o grafické práci Marie Florianové nebo Rudolfa Krajce. Terezie Pokorná je šéfredaktorkou i na přelomu tisíciletí, namísto Jáchyma Topola je v redakci Michael Špirit.

V roce 1995 začala vycházet **Kritická příloha Revolver Revue** pod vedením Terezie Pokorné a redaktory Michaelem Špirem a Viktorem Karlíkem, který zároveň zajišťuje i grafickou úpravu. Na financování se podílelo Ministerstvo kultury, Open Society Fund a Studio Amos (přípravnou fázi v průběhu roku 1994 umožnila Nadace Anny Fárové). Výtvarné umění je v KP hned první ze sekcí, následují Literatura, sekce Film, divadlo a hudba a sekce Tisk a televize. Od druhého čísla přibude sekce Ohlasy, Polemiky – podobně jako na stránkách *Ateliéru*, *Detailu* a dalších, tvoří i zde značnou část texty reagující na kritiky z jiných periodik. Stejně nejsou ani tady výjimkou texty výtvarníků – hned v prvním čísle je to esej Viktora Pivovarovy o statutu umělce (na pět normostran) a zamyšlení Michala Cihláře (přes jednu a půl normostrany), zařazovány jsou také rozhovory (např. v 1. čísle je to rozhovor

s Ivanem Magorem Jirousem). Řada textů je úvahového charakteru, jako např. text Jaromíra Zeminy nebo text Vojtěcha Lahody k výstavě Mezery v historii, jehož součástí je rekapitulace opomenutých umělců a těch, kteří je následně zprostředkovali veřejnosti, nebo když Tomáš Glanc hodnotí výstavu socialistického realismu v Rudolfinu a Iva Janáková grafiku časopisu *Respekt*. Nejčastější délka textů je pět normostran, celkový objem *Kritické přílohy* je dvě stě stran. Mezi pravidelnými přispěvateli byli Bohuslav Blažek, architekt Zdeněk Lukeš (jehož texty se zdaleka neomezují jen na architekturu, např. v č. 9/1997 píše o Olbrazu Zoubkovi) a zejména o fotografii píšící Robert Silverio. Časté jsou příspěvky Pavly Pečinkové, Viktora Pivovarovy, Martiny Pachmanové, Antonína Kosíka, dále sem píší např. Jan Rous, Jaroslav Anděl, Vladimír Just, Jiří Švestka, Tomáš Pospiszyl, Ludmila Vachtová nebo Zdeněk Vašíček. Texty na sebe často reagují. V roce 1997 je v rámci výtvarného umění v závěru rubrika, v níž vycházejí kratší recenzní texty i úvahy v kurzívě (mezi nimi například rozčilený odstavec o redaktorské kariéře Petera Kováče podepsaný zkratkou S., Bezostyšný komunista, č. 7/1997, s. 60).

*KP RR* se vyjadřuje velice kriticky k několika výtvarným periodikům. V textu Martiny Pachmanové v č. 3/1995 zazní jen v rámci recenze tematického čísla *Výtvarného umění* o B.K.S., že *Výtvarné umění* „neplní roli kritika“ na rozdíl od Lamačova *Výtvarného umění* 60. let, ale „spíše dokumentuje a interpretuje pohyb v oblasti vizuálního umění.“ Proměnu v tematické sborníky v roce 1994 a nová ambice *Výtvarného umění* „zaplnovat informační díry“, zprostředkovat české a světové umění hodnotí podle Pachmanové historici negativně (Pachmanová 1995). Vyhrocenější jsou pasáže textů Bohuslava Blažka o časopisech *Detail* a *Umělec* nebo jeho analýza ohlasů na výstavu Jitro kouzelníků? (Blažek 1999, 1998 a 1997). V ní se, tak jako jím kritizovaní kolegové, staví do role soudce, který je povolán rozhodnout, která hodnocení jsou správná a přiměřená, a která účelová. Jeho text ale velice přesně ilustruje situaci ve výtvarné publicistice, charakterizuje totiž především texty kulturních periodik a deníků, protože, jak píše, „uměnovědná periodika“ zatím „nestačila zareagovat“.

V *KP RR* č. 7 jsem publikoval komparativní analýzu ohlasů na výstavu Jitro kouzelníků?, které uveřejnil náš tisk v údobí od zahájení projektu do konce loňského roku. Shrňme-li neradostný výsledek této sondy do jednoho souvětí, lze říci, že většina kritiků nepozorovaně opisovala z programu a co přidali navíc, vypovídalo spíše o nich samých než o výstavě. Jediný text, který učinil úspěšný pokus o osobitou

interpretaci, pocházel od Lenky Lindaurové a vyšel v časopise Týden. Jinak převažovaly deníky. Uměnovědná periodika na výstavu za uvedený čtvrtrok nestačila zareagovat.

(...) Ať už celkové vyznění jejich článků ústilo spíše do chvály, do hany, nebo do neutrálního referování, recenzenti hovořili za sebe: neopírali se o názory jiných, nikoho se nedovolávali ani s nikým jiným nepolemizovali. Dalo by se říci, že výpovědi těch, kdo výstavu výrazně chválili (Jirousová, Lindaurová), i toho, kdo ji jednoznačně odsoudil (Faix), byly spojeny s rizikem, že se mohou se svým názorem ocitnout vůči většině osamoceni. Zato měli šanci udat tón (...) (Blažek 1997).

Blažek dále pomocí schémat ilustruje nekonzistentnost názorů kritiků a komentuje jejich tendenci hodnotit spíš než konkrétní výstavu výstavní politiku galerie a rozbor uzavírá takto:

(...) Vnucovala by se hypotéza, že čeští výtvarní kritici neumějí podloženě „setřít“, ale dokáží kultivovaně a odborně chválit. To by však byl podobný výskok z trampolíny do výšin zobecnění, pro která nejsou poklady, jaký jsme vytýkali prvnímu okruhu kritiků.

Snad realističtějším zobecněním může být výsledek, že v konfrontaci s výstavou Jitro kouzelníků?, u nás neobvyklou, ve II. kole (tedy se čtvrtletním odstupem), kde se šlo více do hloubky, odborně propadli ti, kdo rezignovali na bližší poznání předmětu své kritiky a do jisté míry i na svou individuální integritu a kdo (z důvodů, které nás zde příliš nezajímají) se semkli k útokům na instituci a její hlavu; odborně obstáli ti, kdo se této výstavě otevřeli a dali si tu práci, aby ji prozkoumali a pokusili se o svou vlastní interpretaci“ (Blažek 1997).

***Labyrint (Labyrint Revue*** od r. 1993), revue pro literaturu, výtvarné umění, hudbu, film a pro podnikání v kultuře vedl od počátku Joachim Dvořák. Po roce 2000 vydávalo nakladatelství *Labyrint* pět let také *Kulturní bedekr*, který byl praktickým průvodcem po aktuálním dění. V redakčním okruhu se vystřídali např. Martina Pachmanová, Jan Šícha, Jindřich Jůzl, Karel Císař. Ti působili také jako editoři. Kromě Martiny Pachmanové a Karla Císaře psali o umění např. Otto M. Urban nebo Tomáš Pospiszyl. Důležitý byl časopis také z důvodu překladové teoretické literatury, kterou zprostředkovával (např. Walter Benjamin, Roland Barthes, Michel Foucault ad.). Periodicita *Labyrintu* byla od roku 1993 deset čísel ročně. V roce 1997 se mění na tematickou ročenku. Nejen barevnou obrazovou přílohou bylo zapojeno výtvarné umění. Posun k současné produkci byl zaznamenaný zejména od poslední třetiny 90. let, jak je patrné už ze zaměření tematických čísel: Ženy v umění (1997), Společnost a kultura (1998), Kultura velkoměst (1999), Umění a kýč (2000), Z periferie do center (2001), Prostory pro život (2002), Móda a umění (2003), Utopie (2004), DIY (2006) nebo Autoportrét (2007).

Některá periodika, která se věnují kultuře nebo mají ve svém podtitulu „časopis pro kulturu“, se výtvarné publicistice nevěnují vůbec. Např. **Listy**, literárně politická revue, která byla s odkazem na *Listy* let šedesátých založena roku 2003.<sup>216</sup> Přestože deklarované zaměření časopisu byla kultura, témata byla politická a společenská, kulturu vyplňovala velká literární sekce. Divadlo, hudba, film nebo výtvarné umění nebyly, až na výjimky, zařazovány a výtvarné umění zde figurovalo pouze ve formě ilustrací. Ty byly voleny pro každé číslo od jiného umělce a zajišťovaly obrazovou složku čísel, bez dalších upřesnění nebo doplnění. V roce 2004 se ustálila fotografie jako samostatná rubrika.

Od roku 1998 vychází také časopis *Nový Prostor*, jehož smyslem je sociální rehabilitace lidí ve složitých sociálních podmínkách. Časopis má vzhledem k charakteru periodika a z něj plynoucího finančního zajištění příspěvků velice kolísavou úroveň, často překvapivě dobrou – o výtvarném umění sem psal například Jiří Ptáček.

Dále by bylo možné zahrnout některé specializovaná a odborná periodika o architektuře a filmu, hudební časopisy jako *XMAG* (od r. 1996) nebo *Živel* (od r. 1995). Vzhledem k frekvenci a kontinuitě referování výtvarném umění ale není důvod je do práce zahrnout.

Předmětem kapitoly nejsou ani internetová periodika a databáze, která jsou pro referování o výtvarném umění směrem k současnosti zcela zásadní platformou a z nichž některé fungují už od druhé poloviny 90. let (např. Archiweb).

#### **7.4. Sekce: výtvarná, rubrika: kulturní, periodikum: týdeník**

Na počátku 90. let i po celé následující období vzniká řada společenských periodik, časopisů zaměřených na obchod, cestování a další oblasti, které vyplňují prostor doplňkových rubrik také tématy z oblasti kultury. Z hlediska výtvarné publicistiky ale nemá smysl se jimi v této práci zabývat. Z předrevolučního období přetrval také legendární ***Mladý svět***, který fungoval v letech 1990–2005. Jeho pozice na trhu se však zcela změnila, a přestože byl spojen s osobnostmi jako Vladimír Lederer, Rudolf

---

<sup>216</sup> V redakční radě A. J. Liehm, Miloš Bárta, Jan Keller, Erazim Kohák, Grigorij Mesežnikov, Martin Profant, Karel Skalický, Jaroslav Šebek, Jiřina Šiklová, Jiří Vančura, Milan Znoj, Václav Žák.

Křestřan, Luboš Beniak, Michal Horáček nebo Jiří Janoušek, není ani tento časopis z hlediska referování o výtvarném umění důležitý. Kvůli snižování nákladu byl v roce 2005 sloučen s časopisem *Instinkt*.

Významné z hlediska výtvarné publicistiky byly naopak v 90. letech týdeníky *Reflex*, *Respekt* a *Týden*.

**Reflex** začal vycházet v dubnu 1990 a byl zaměřen jako společenský publicistický týdeník, s přesahem k politickým a kulturním tématům. Od počátku byl jedním z nejčtenějších časopisů (s novým tisíciletím dosáhla čtenost téměř tří set tisíc čtenářů). S časopisem je dlouhodobě spojeno množství osobností, jako hlavní fotograf Jan Šibík, politický komentátor Bohumil Pečinka, propagátor marihuany a subjektivního psaní Jiří X. Doležal nebo tvůrci komiksu Zelený Raoul Dan Hrubý, Tomáš Baldýnský a Štěpán Mareš. Jako výtvarní redaktori působili v časopise Tomáš Pospiszyl a Petr Volf, o výtvarném umění psal také Milan Tesař, který přispíval napříč tématy, vedl kulturní rubriku (slovy časopisu „kulturní oddělení“) a mj. spolupracoval i na Raoulovi.

Redakci vedl od založení týdeníku do roku 1993 Petr Hájek (zástupce Jiří Fleyberk), následně fungoval na pozici editora a šéfredaktorem byl Radek Bajgar, kterého v roce 1995 vystřídal Pavel Bílek (Pavel Kosatík na pozici zástupce šéfredaktora). V redakční radě byli v počátku Adolf Born, Boleslav Polívka, Karol Kallay, Jiří Zedník. Většinu obsahu tvořily publicistické texty z české a zahraniční politiky. Vedoucím výtvarníkem byl od počátku Aleš Najbrt, od samého založení časopisu zde působil také Bohumil Pečinka a v na sekce dosud nerozdělené redakci<sup>217</sup> Petr Volf (v roce 1991 redakci opustí a na pozici výtvarného redaktora ho v r. 1993 vystřídá Tomáš Pospiszyl). Původně jednoho z redaktorů a od r. 1991 vedoucího kulturního oddělení Pavla Melounka roku 1993 vystřídal Milan Tesař – toho na čas vystřídal Jan Lacina, Tesař nadále přispíval a v roce 1994 se na pozici opět vrátil. Do Labyrintu kultury

---

<sup>217</sup> V roce 1991 se redakce rozdělila do oddělení, obrazovým redaktorem byl Vladimír Remeš, vedoucím výtvarníkem Aleš Najbrt, šéfreportérem Josef Klíma, vedoucím zahraničního oddělení Vladimír Bystrov, vedoucím kulturního oddělení Pavel Melounek, vedoucím fotooddělení Andrej Šťastný. Vedoucím vydání Svatopluk Mara a Vladimír Matějka. Od roku 1993 byl šéfredaktorem Radek Bajgar, mezi reportéry už přibývá Jiří X. Doležal, Tomáš Feřtek, Zdeněk Pokorný, Jan Reinish, Miloš Čermák, v oddělení domácí politiky Dan Hrubý, zahraniční oddělení vede Vratislav Janda, kulturní oddělení nadále vede Melounek a přibyl do něj Tomáš Baldýnský a Jan Lacina. Od roku 1995 je součástí pravidelně komiks Zelený Raoul, šéfredaktorem opět Pavel Bílek a zástupcem Pavel Kosatík. Mezi reportéry je Ivan Brezina. (Pokud není uvedeno jinak, vycházejí informace z vlastního studia periodik).

přispívali Vladimír Kučera (hudba), Martin Nezval (divadlo), Jan Rejžek (divadlo a literatura) nebo Jaroslava Kopecká (divadlo), Josef Rauvolf (hudba, literatura i výtvarné umění), okruh externích přispěvatelů se ale průběžně doplňoval a měnil. Výrazný prostor je v *Reflexu* věnován fotografii, velmi často prostřednictvím rozhovorů nebo portrétů významných fotografů, které doprovází fotoesej nebo rozsáhlá obrazová dokumentace. Pravidelné texty o fotografii publikuje Vladimír Remeš (například cyklus Akt ve fotografii). Tyto texty jsou složitější a komplexnější, odbornějšího rázu, ne tak populárně pojaté, jako další články.

Komická stránka věci, protože ta vulgární není předmětem našeho zájmu, ovšem postupnou proměnu mužského aktu ovlivňovala a dodnes ovlivňuje. Třeba jako sebeironizující, subjektivní pocity vyjadřující postoje. Zhruba od sedmdesátých let je můžeme sledovat především u autorů, kteří se nevyjadřují jednotlivými, nahodile motivovanými snímky, ale v širších obrazových cyklech, zakončených vždy v rámci jednoho příběhu nebo tématicky volně rozvíjených. Nacházíme je obvykle tam, kde někdejší obrazová poezie vyprávění na sebe bere podobu filozofující literární úvahy o lidech vůbec. Tam ovšem potom mizí i striktně žánrově vymezená podoba aktu jako uměleckými prostředky zvládnutého obrazu lidské nahoty. Polooblečený, nedostatečně oblečený anebo dokonce svlečený člověk – v úhrnu totiž už vůbec nejde o to, zda zobrazován je muž, žena či oba společně – svou bezprostředností aranžmá, scény, manipulace s objektem, zobrazení a myšlenkovou reží záměru je spíše jakýmsi nevyřčeným, symptomatickým projevem otevřenosti, upřímnosti, bezbranné bezelstnosti. Jako bychom si odpřísáhli, že od tohoto okamžiku nebudeme o sobě a svém okolí nic předstírat. Naopak budeme vyjevovat i ta nejskrytější, sotva sdělitelná tajemství. Tajemství našich snů a představ. O mužích, stejně tak jako o ženách (...) (Remeš 1990).

Podobně obsáhlé jsou obrazové eseje věnované i politickým, ekologickým nebo cestovatelským tématům, např. fotožurnalistické série z Pekingu v č. 3/1990, ZOO v č. 10/1990 nebo z volby MISS SSSR v č. 5/1990 - fotografie umělecká ale tvoří významný podíl. Představování jsou tu systematicky důležití fotografové a přehlídky fotografie. Obdobný prostor žádná jiná oblast výtvarného umění nemá. Řada textů k výtvarnému umění ve formátu portrétů má velkorysý rozsah, okolo deseti normostran.

Pravidelnou kulturní rubrikou *Reflexu* byl a je Labyrint kultury. V rámci sekce Futurum, která poskytovala kulturní infoservis, byla publikována také upozornění na probíhající výstavy. Jejich výběr byl ale spíš než selektivní a profilující určitým směrem zaměřen na pokrytí různorodých výstavních akcí po celé republice, častěji než na současné umění zaměřené na umění středního proudu a střední generace

nebo výstavy historické a vlastivědné. Recenzní sekci se s rokem 1994 stala rubrika Do černého, kde se střídaly recenze literární, hudební, filmové a divadelní s recenzemi výtvarnými. Výtvarnému umění nebyl věnován prostor pravidelně. Texty mají pasáže, kterými téma uvozují a/nebo zakončují, a jazyk, který stejně jako ony pasáže jednoznačně vyjadřuje, že se jedná o společenský týdeník prezentující i témata výtvarná, „zábavně“, jako vypravěčsky dovedně podanou historku. Pokud jde o recenze, je v některých obdobích selekce výstav méně nevyhraněná. Stejně tak jazyk recenzí je často lehčí, pokud jde o „zábavovost“, a těžší, pokud jde o předpokládané zaujetí čtenáře tématem. I v tomto případě je určující autor textu.

Výtvarné umění se prosadilo i na dalších stránkách. Výraznější prostor několika stran je věnován spíše populárnějším nebo čtenářsky vděčnějším tématům jako přehlídce World Press Photo (č. 13/1991), pseudodeníku Davida Černého nebo portrétům umělců, jejichž dílo lze považovat za skandální nebo minimálně provokativní – např. Pospiszyl o Hermannu Nitschovi v č. 10/1993. Články referují o umění spíš formou portrétů nebo rozhovorů.

Charakter samotných textů vybočuje z průměru svým stylem. Úvod je obvykle populární, historkový, v případě textu Petra Volfa (pod zkratkou VO) o postmoderním umění v č. 10/1990 např. o tom, jak si povídají kustodky:

Občas, když maně zachytím útržky vážných debat kustodů či kustodek (totiž dohlížitelů-lek na pořádek ve výstavních síních), můžu si ověřit, jak jejich úvahy nad výstavami, které mají na starost, prakticky nikdy neodpovídají realitě a do jisté míry jsou, alespoň pro mě, jakýmsi zvráceným barometrem kvality. Naposledy jsem si tuhle skutečnost ověřil v Uměleckoprůmyslovém muzeu, kde je až do konce srpna otevřena přehlídka Cesty k postmoderně. Vejdu dovnitř a už je to tady: „Pani, tak tohle hlídat, to je radost, to je vám dáreček, hlava mi de z těch věcí kolem. Takový nápor na nervy jsem dlouho nezažila. Oni si snad tihle umělci myslí, že si z vobyčejnejch lidí můžou střílet...“

Šel jsem se tedy porozhlédnout, co se vlastně stalo příčinou jejího pobouření. Vězte, že za to mohla jedna z nejlepších výstav, jaká se letos v Praze otevřela. Tahle přehlídka totiž doslova dýchá vlastním životem, což se povede jenom opravdu výjimečně, a to tehdy, když společně vystavují lidé podobné krevní skupiny. Přitom se nedá říci, že by šlo o generační výpověď. Pravda, jádro expozice tvoří výtvarníci studující na VŠUP, FAMU nebo AVU v osmdesátých letech (J. David, T. Císařovský, R. Prokop, T. Stano, J. Róna, Š. Klas, A. Pečev, M. Cihlár), ale i zkušení tvůrci: M. Knížák (vystavuje svůj nábytek, podle mého jednoznačně nejpřínosnější větev jeho košaté tvorby), J. Žertová, D. Zámečníková, J. Kadlec, J. Šusta st. atd. Ani ne třicátníci spolu s umělci po šedesátce. A jak je z namátkového výčtu na první pohled poznat, vedle sebe vystavují architekti, malíři, skláři, fotografové, sochaři, keramikové. Výstava má také jednu výraznou exkluzivitu: můžete si prohlédnout i dvě židle od Bořka Šípků, který byl před dvěma lety vyhlášen světovým designérem roku! A když už jsem u té chvály (ovšem zasloužené),

nemůžu nevzpomenout autora architektonické koncepce Petra Horneka, jemuž se podařilo všechno sjednotit do slušivého postmodernistického výrazu – počínaje barevným lešením na ulici před muzeem, přes vycíděné kandelábríky na schodišti a sochy na zábradlí, po vlastní řešení výstavního sálu. Není nad to řídit se instinktem kustodek... (-VO- 1990).

Podobnou smyčkou začínají a končí recenze Petra Volfa z první poloviny 90. let velmi často. Pospiszyl, který ho na pozici výtvarného redaktora vystřídá, styl *Reflexu* přebírá/paroduje, ve zmiňovaném článku o nejdůležitějším z vídeňských akcionistů naopak bez slangových výrazů a jiných oživujících vsuvek vystačí s popisem uměleckých děl:

Akce Hermanna Nitsche sám autor nazývá „orgasticko-mysterijním divadlem“. Sám připraví podrobný scénář, který je nejdříve po několik týdnů pečlivě zkoušen desítkami dobrovolníků, kteří potom vystupují jako herci. (...) Idylicky vypadající prostory zámku Pinzendorf jsou využity od sklepa až po dvůr včetně ubytování až několika stovek diváků. Jsou tu všechny věkové kategorie, každý, kdo si může dovolit zaplatit několikasícové vstupné (v šilincích). Po celou dobu představení je podáváno zvláště vybrané jídlo, (...) a víno, které má kromě svých rituálních funkcí i schopnost odbourat u diváků jejich zábrany. (...) Nic netušící zvířata jsou nejdříve vozena v průvodu a předváděna divákům, aby byla potom rozpárána. V obrovských kádích je rozšlapáváno víno, krev a vyvrženými vnitřnostmi a výkaly jsou pomazávána nahá těla figurantů. Smíšené pocity euforie a hnusu zvyšují schopnost vnímat. Několik přihlížejících párů se při této podívané začne líbat. Celé to divadlo působí jako ventil potlačované tělesnosti (...) Nitschovo umění používá skutečně tak silných prostředků, že si musíme klást otázky o jeho etickém zdůvodnění. Nikdo se určitě nepohorší a nikdo nebude přemýšlet nad etickou únosností olejomalby znázorňující smrt a zabíjení. Nitsch nevytváří dvojrozměrné obrazy, ale pracuje přímo s realitou (...) (Pospiszyl 1993, 55–56).

Na téměř sedmi normostranách s bohatým obrazovým materiálem prezentujícím představitele akčního umění zdůvodňuje důležitost a kontext akčního umění, rekapituluje klíčové zlomy a další akční umělce. Text přináší informace k chystané výstavě, která bude zahájena o šest neděl později v Jízdárně pražského hradu, a přináší čtenáři podklady k výstavě, která bude později ještě hodnocena, i když je několika zmínkami v textu věnovaném jiným umělcům nebo výstavám. O dva týdny později v č. 12 v recenzi Nic pro snoby o dvou normostranách hodnotí výstavu Jannise Kounelise, představitele italské transavantgardy (směru, který byl důležitým zdrojem českého umění 90. let) v Belvéděru. Pospiszyl na základě aktuálních témat a výstav poskytuje určitý průřez dějinami umění. Text není prvoplánově zábavný.



Zdůrazněny jsou proto tučně ty pasáže, které by mohly čtenáře zaujmout víc než uměleckohistorický exkurz:

Kounellis dokonce použil pro jednu ze svých výstav dvanáct živých koní, které prostě na určitou dobu ustájil v galerii. Dalším legendárním materiálem je oheň plynového hořáku, který kombinuje tu s torzem antické sochy, tu s živým tělem. Samotný materiál uměleckého díla je zde povýšen na jeden z nejdůležitějších významotvorných prvků (Pospiszyl 1993s).

A nechybí odstavec společenského rázu vzhledem k zaměření periodika:

Umělci většinou snoby nemají zrovna v lásce, na druhou stranu, kde by bylo dnešní umění bez snobů, těch věrných navštěvovatelů vernisáží a v neposlední řadě i finančních podporovatelů avantgardy (...) (ibid.).

Charakter textu odpovídá Pospiszylvu stylu psaní (které se přizpůsobuje platformě, pro kterou píše, zůstává ale charakteristický) spíš než žoviálnějším recenzím Petra Volfa, zprostředkovává širší souvislosti, klade otázky, je úvahový. Zároveň ale i nadále sleduje přehlídky, které jsou prezentovány v nejdůležitějších výstavních prostorech, a rozhodně se nejedná o progresivní současné umění nebo nově se etablující síně. Více prostoru než jednotlivé recenze (obvykle o délce jedné normostrany) měl v kulturní rubrice často třeba fejeton, jindy ale celý Labyrint kultury zabral rozhovor (s Václavem Marhoulem v č. 2/1991) nebo hodnocení silvestrovského televizního programu (v č. 1/1992). Články jsou obvykle na pomezí reportáže a zprávy.

Od roku 1993 je časopis členěn do rubrik, které přetrvávají po celá 90. léta - jako Causa, Rozhovor, Reportáž, Portrét, Televize, Krimi, Reflexe, Událost apod. (kromě členění periodika se mění i členění redakce, dělení do středisek a oddělení). Spíš než selektivní je výběr výstav co nejvšeobecnější, a to zejména z hlediska pokrytí menších měst celé republiky (upozornění zahrnují pozvánky na výstavy v Chrudimi, Znojmu, Zlíně, Liberci, Příbrami). Častěji než výtvarné umění dostává prostor v recenzích hudba, film a opět fotografie. Výtvarné umění není nutně v každém čísle. Z hlediska výběru výstav je ale dobře pokryto to, co by se dalo označit jako důležité události sezony. Roku 1994 získává časopis dodnes charakteristický formát a vizuální styl Jana Gablera. Obsah se rozděluje na kulturu a publicistiku. V kulturní rubrice nadále působí Tesař, Baldýnský, Lacina, Pospiszyl, Jiří Rulf. Texty jsou

kratší, vzniká typický styl s nejednoznačně označenými i vymezenými rubrikami typu Guláš, Never More apod. Z umění dostává nejvíce prostoru hudba a film, dále fotografie a následně divadlo, literatura a výtvarné umění jsou vzácnější. Jednou z pravidelných rubrik je až do roku 1998 vč. také Panoptikum Milana Knížíka, k výtvarnému umění se ale nevztahuje.

Výběr recenzovaných výstav v druhé polovině 90. let sklouzává k významným středoproudějším událostem typu výstava Emila Noldeho (č. 18/1995, s. 49) a obsahově převažují informace (např. o sbírce, vystavovatelnosti Noldeho za různých režimů a podobné zajímavosti) nad hodnotícími nebo kontextovými pasážemi. Např. v č. 32/1994 v recenzi výstavy stalinistického umění v Rudolfinu Tomáš Pospiszyl hodnotí spíš výstavní koncepci ředitele Petra Nedomy. I pokud je hodnocena např. Chalupického cena (v roce 1996 už opět v textu Petra Volfa Laureáti ceny Jindřicha Chalupického v č. 50/1996), je představována spíše cena jako taková a následně expozice. Do hodnocení konkrétních děl nebo rozebírání možných přesahů se autor nepouští. Žádná velká stimulace nebo rozšiřování obzorů směrem k divácky náročnějšímu umění se na stránkách *Reflexu* nekonají. Důležité je, že se výtvarné umění nevytrácí úplně, čtenář je k němu veden přes vděčnější témata typu tržní a prodejní potenciál umění v rubrice Sonda pod názvem Nekup to (č. 21/1995, s. 30–35) nebo přestavením umělců v rubrice Kdo je kdo.

V č. 24/1995 na s. 30 v textu Petra Volfa o Skrytých podobách Jiří David v záznamových pasážích líčí průběh vzniku fotografického cyklu. Celý Volfův článek je postaven na hvězdách, které cyklus portrétuje, na hvězdnosti samotného cyklu, o kterém se zmínili i v časopise *Life*. Snaha o přesah k filosofičtějším nebo teoretičtějším otázkám tu není, což lze zobecnit i pro další texty o výtvarném umění. Je prezentováno, zcela legitimně a vzhledem k zaměření zcela odpovídajícím způsobem) tou nejpřístupnější možnou formou, představovány jsou důležité výstavy, díla a osobnosti výtvarného umění, byť často ty nejvýraznější, mediálně známější a vděčnější, případně autory spojované s určitým dramatickým příběhem nebo kauzou. (Na výstavu jsou následně čtenáři pozváni v č. 30/1995 v Labyrintu kultury).

Struktura víceméně zůstává i v letech 1996 a 1997. Šéfredaktorem je v r. 1997 Pavel Bílek, editorkou Alena Ježková. Výtvarné umění se objevuje minimálně. Výjimkou je jen výčet výstav v kulturním servisu. Tam jsou ale vedle výtvarného umění převážně mainstreamovějšího charakteru řazeny také výstavy jako Keltové a Praha nebo Pečeti a znaky obcí Českého Těšínska (č. 27/1997). Výtvarné umění, které pronikne

na další strany, musí být v jistém ohledu zajímavostí. V některých číslech se ale sejde k výtvarnému umění více textů, např. V č. 36/1998 je v rubrice Na cestě (s. 16) rozhovor se Zdeňkem Sýkorou na tři strany, v Labyrintu kultury je stručná recenze Petra Volfa k výstavě v Mánesu („Moře zalilo Mánes“, s. 54), v č. 38/1998 je kromě rozhovoru s fotografkou Gabrielou Fárovou recenze výstavy Josefa Lady v Jízdárně Pražského hradu, v č. 4/1999 je to rozhovor s fotografkou Nan Goldinovou a recenze publikace Dějiny českého výtvarného umění apod.

*Reflex* by se tedy dal označit jako jednoznačný představitel výtvarné publicistiky. Kritika se v něm až na několik výjimek v recenzních textech neobjevuje. Od počátku devadesátých let je z hlediska reflexe výtvarného umění největší zaznamenaný posun v jazyku a stylu textů. Jazyk už není tak přehnaný, stále jsou texty psané co nejsubjektivněji (z hlediska dojmu, nikoli hodnocení – „Nečekal jsem....“) a obsahují expresivnější výrazy (jako např. „suchařina“ – obojí z recenze přehlídky portrétu na s. 64 v č. 4/2000, autor Petr Volf). V roce 1999 už ale není znění textu tak stylizované, přeplněné pseudo-oslími můstky, recenzní texty jsou relativně standardní, bez snahy o konflikt či vtipný postřeh nepříliš související s tématem zato o to vypointovanější. Charakteristika *Reflexu* počátku 90. let, platí i pro *Reflex* konce 90. let. Výtvarné umění je nejčastěji zapojováno v rozhovorech, většina článků reflektujících výtvarné umění včetně rozhovorů je o fotografii.

**Respekt** neposkytoval v prvních letech výtvarnému umění zdaleka tolik prostoru jako dnes. Časopis je a byl zaměřen na domácí a zahraniční politické a ekonomické zpravodajství i společenská témata. Byl založen už 18. listopadu 1989 pod názvem *Informační servis*. V *Respekt* se proměnil s březnem 1990 a o rok později přibylly ilustrace Pavla Reisenauera, které jsou pro týdeník charakteristické dodnes. Vedl ho nejprve Ivan Lamper, od roku 1994 Vladimír Mlynář, v roce 1998 Martin Fendrych a do roku 2002 pak Petr Holub. Kultura tvořila společně s tématem, rozhovorem a názory druhý díl časopisu. Teprve od roku 1993 sem začal víceméně pravidelně přispívat Marek Pokorný. V rámci sekce Kultura publikoval zejména Josef Chuchma – většinou články věnované literatuře, filmu a postupně čím dál častěji také fotografii; v roce 1995 ho vystřídal Viktor Šlajchrt (přispíval zejména o literatuře, poezii, divadlu a příbuzných formách po celou druhou polovinu 90. let). O filmu a kulturním provozu (tedy i tématech dotýkajících se výtvarného umění) psala Tereza Brdečková, řada

dalších přispěla jen jednou nebo několikrát (mezi jinými třeba Terezie Pokorná nebo Arno Pařík).

Texty k výtvarnému umění spadající do kategorie Kultura se vyskytovaly napříč rubrikami a relativně často se věnovaly financování (např. text Vladimíra Justa O devastaci věnovaný financování vědy a kultury v č. 5/1993 je v rubrice Glosář; hned v dalším čísle je to text Terezy Brdečkové o zámku Dobříš a v č. 7/1993 text Kultura a finance v ekonomické rubrice od Emila Szirmaie). Mezi rozhovory se objevovaly i ty s osobnostmi výtvarné scény, často poměrně náročnými spíše než s „populárními“ – např. rozhovor s vídeňským akcionistou Hermannem Nitschem Marka Pokorného (č. 8/1993). Častější jsou přesto v rámci kultury témata literatury a filmu. Např. v létě roku 1993 nevyšlo až do poloviny září (recenze výstavy Davida Černého v Galerii Václava Špály od Marka Pokorného v č. 36/1993) o výtvarném umění nic, s výjimkou několika textů, článku Michala Kohouta o projektu Tančícího domu (č. 24/1993), textu Josefa Chuchmy o výstavní politice Letohrádku královny Anny (č. 27/1993) a článku o architektch německého původu působících na českém území od Marka Pokorného (č. 34/1993). Největší pozornost je v rámci kulturní rubriky věnována filmu a literatuře, resp. nakladatelským aktivitám. Poměrně často jsou do sekce Kultura zařazeny příběhy autora a recenze publikací, které se mohou týkat psychologie, genetiky, sociologie nebo filosofie (např. Vzpouza davů Ortegy y Gassetta v článku Josefa Alana v č. 37/1993) anebo třeba profil fanouška rakousko-uherské železnice (Jan Brabec, č. 28/1993). I v *Respektu* bývá publikováno k jednomu tématu více pohledů. Spíš než v případě výtvarného umění je to ale např. u filmových nebo knižních recenzí. Častěji než výtvarné umění dostává prostor hudba (v recenzích Pavla Klusáka nebo Josefa Rauvolfa ad.). Další výtvarná kritika vyjde až v posledním čísle roku 52/1993. Marek Pokorný v ní hodnotí výstavu *To, co zbývá*. Kromě interpretace a hodnocení vlastní výstavy (v prvním odstavci) hodnotí Pokorný také další výstavní aktivity za uplynulý rok a posun ve vnímání a vystavování zahraničního i domácího umění:

(...) Co zbývá z právě uplynulého roku? Několik výstav, jimiž se splatily některé dluhy vůči světovému výtvarnému umění a které se staly spíše přehlídkami toho, co by tu bývalo mohlo být kdysi vystaveno, kdyby to šlo, než horké současnosti, již ve světě zprostředkovávají časopisy typu *Flash Art* či u nás

Výtvarné umění. (... - v pozn.<sup>218</sup>) "Hradní výstavy" pokračovaly v ukázkách toho, co na západ od našich hranic hýbalo výtvarnou scénou před pěti až pětadvaceti lety: "chudé umění" Jannise Kounelise a Islandský projekt Magdaleny Jetelové spíše vzbudily nevoli široké veřejnosti tím, že si dovolily "prznit" (pytli s uhlím respektive islandskou lávou) výsostné prostory Belvedéru. (...)

Velké retrospektivní výstavy českého moderního umění měly letos téměř normotvorný význam: v nových společenských podmínkách se snažily představit kdysi silně ideologizované umění. Dá se to říct především o expozici Umění pro všechny smysly, která byla původně ve větším rozsahu připravena pro zahraničí a měla svou českou reprízu ve Valdštejnské jízdárně v Praze. Jaroslav Anděl, hlavní organizátor výstavy, se se svými spolupracovníky pokusil přehlédnout přínos české meziválečné avantgardy a znovu otevřít jeho promyšlení. Za důkaz toho, že se to povedlo, může být považována diskuse, která se o úloze avantgardy a jejím dnešním smyslu otevřela především v časopisech Ateliér a Architekt. (...)

Kromě výstavy zmíněné na začátku tohoto článku nebyly "koncepční projekty" prezentovány s takovou razancí (ale i v takovém množství) jako třeba vloni. O konkretizaci příslušných teoreticky zdůvodněných témat různých konceptních expozic se většinou pokoušel průměr. (... - pozn.<sup>219</sup>) Pro mne se vrcholem roku stala retrospektiva (...) sester Válových, které patří k nejstarší žijící české výtvarné generaci. Jejich malby a kresby v Muzeu českého moderního umění (dříve Středočeská galerie) jasně ukázaly, že dílo vznikající mimo centrum, v Kladně, a bez ambic na rychlé uznání může ještě mít - přestože jinak význam periférie v českém výtvarném umění slábne - svůj *raison d'être*. (... - pozn.<sup>220</sup>) Velkorysý nástup české postmoderny, která se zhlédla v kosmopolitním, přirozené hranice a konkrétní historické zkušenosti přehlížejícím gestu, je u konce. To, co zbývá, je tedy jakási zdrženlivost umělecké tvorby vůči "světu velkého Umění" a pozornost ke konkrétnímu životu (Pokorný 1993).

I nadále ale tvoří kritické texty menší část podílu výtvarného umění na kulturní sekci. Častější jsou otázky financování, sbírek, fungování nadací a dalších souvislostí spíše provozního typu spjaté s uměním českým i zahraničním (např.

---

<sup>218</sup> „Výčtem: kupodivu téměř nezaznamenaná expozice kreseb Henri Michauxe na Staroměstské radnici, grafické dílo Maxe Ernsta v pražském Paláci Kinských, průřez tvorbou Jeana Dubuffeta, který připravila Národní galerie a Francouzský institut, reprezentativní výstava sochařské tvorby Henryho Moora, téměř nepovšimnutá výstava klasika italské moderní malby Giorgia Morandiho, velká přehlídka kreseb a grafiky ze sbírek Sprenger-Musea v Hannoveru v pražském domě U kamenného zvonu (Klee, Schwitters, Nolde, Beckmann, Kandinsky aj.) a expozice ze sbírky Muzea umění v Bernu nazvaná Jiný kraj-jiný mrav, která přinesla méně tradiční pohled na kresbu 20. století a jejíž záběr dosáhl až k 80.letům.“ (Pokorný 1993).

<sup>219</sup> „Rozhodně se však povedly tři expozice: jedna brněnská, Příběhy bez konce-princip série v českém výtvarném umění (měla ovšem spíše charakter badatelský, tedy shrnula to, co bylo, než aby chtěla určovat směr), a dvě pražské (výstava s mezinárodním obsazením Archetypy a výstava Zastavený čas, která veřejnosti alespoň na chvíli zpřístupnila libeňskou synagogu). V úhrnu ovšem ani to, co zbylo ze sólových expozic, není jednoznačně přesvědčivé.“ (Pokorný 1993)

<sup>220</sup> „Nemohu ovšem pominout dvě expozice "objektů, návrhů a realizací" skládá se z donucení Václava Ciglera, objekty Františka Skály jr. z jeho pobytu v Headlands (USA), které kolem sebe šíří atmosféru podobnou té z výstavy ve Štencově domě, a výstavu obrazů Jana Mertý (Staroměstská radnice) a Antonína Střížka (Galerie MXM). I když Cenu Jindřicha Chaloupeckého letos (právem) dostal Martin Mainer, může si říct, že ji obdržel i za tyto dva malíře. Ambiciózní první výstava Sorosovy nadace v domě U kamenného zvonu kolísala mezi pevným konceptem a principem "výstavy na inzerát" (M.Dostál v LN) - právě na inzerát dodali umělci svá díla. Krajina v současném českém výtvarném umění, jak zněl její název, uzavřela jednu kapitolu.“ (Pokorný 1993).

Tereza Brdečková v č. 1/1994, historie vedení Národní Galerie v textu Nikolaje Savického v č. 34/1994, památková péče v textu Jana Kubíčka v č. 16/1994, financování památek v textu Petra Maška v č. 47/1994 ad.). Podobné zaměření není výjimkou u jiných oblastí – jako u divadla (např. Marie Reslová v č. 4/1994) nebo literatury, které jsou ale většinou zastoupeny recenzemi nebo vydavatelskými aktivitami. Rozhodně nejvíce prostoru dostává stabilně literatura všeho typu, krásná, odborná i specializovaná. V kulturní rubrice je publikován např. text Miloslava Petruska o publikaci Fridricha von Hayeka (č. 3/1994), text Martina C. Putny o pamětech Bedřicha Fučíka (č. 42/1994), text Matěje Hyblera o filosofii Hannah Arendtové (č. 1/1995) apod. Na pozici literatury útočí jen film (český i zahraniční). Architektura je zatím poměrně vzácným tématem (např. Viktor Šlajchrt v č. 47/1994). Velice vzácně je tu text zahraničního spolupracovníka jako např. text Camille Sweeney o výstavě Dny Prahy v New Yorku v č. 50/1994. Od roku 1995 je v rámci kulturní sekce publikován přehled Pro potěchu s informacemi k danému týdnu – vycházející knihy, chystané koncerty, premiéry divadelních představení a filmů a vydaná hudba. Jeho součástí jsou i výstavy (redaktor přehledu je Viktor Šlajchrt, střídá ho Tereza Brdečková, s rokem 1996 přispívá už jen minimálně).

Výstavy jsou z poloviny současné, z poloviny starší nebo jde o užité umění. Někdy se servis týká jen TV, hudby a filmu, pravidelný kulturní infoservis ale přetrvává v *Respektu* s výpadky (např. léto 1995) až do současnosti. Z výtvarného umění se spíše než současné umění objevuje např. Josef Váchal, Emil Nolde, středověké řezbářství, Gustav Klimt ad. v recenzích externích přispěvatelů (Arno Pařík, Gustav Erhart, Milena Bartlová, Viktor Šlajchrt). Současné umění je zařazeno spíše v případech tak důležitých akcí, jako je zakrytí Reichstagu dvojicí land artových umělců Jeanne-Claude a Christo, o němž píše v č. 30/1995 spolupracovník z Berlína Tomáš Kafka. Publikovány jsou tu také čtenářsky náročnější texty teoretiků, jako v případě textu Posttotalitní blues s happy-endem Jany a Jiřího Ševčíkových v č. 37/1995, který je zhodnocením stavu a vývoje a zároveň manifestem. Od konce roku 1995 přispívá pravidelně Kristýna Žantovská, od roku 1996 také Tomáš Pospiszyl, přestože výrazně vyšší frekvenci mají články o výtvarném umění od Žantovské, která píše také o divadle a literatuře.

V r. 1996 jsou v rámci kulturní sekce stručné redakční upoutávky na výstavy. Vydrží však jen několik čísel. V rámci kultury píše Tomáš Kafka o filmu, Viktor Faktor o gastronomii (č. 1/1996), Jan Janda o alchymii, Jiří Peňás o televizní publicistice,

Tereza Brdečková o Febiofestu, Petr Nosálek o televizním přenosu koncertu Beatles nebo o caliciviru (vše č. 3/1996). K výtvarnému umění Rostislav Švácha publikuje (v č. 5/1996) filosofičtější text o architektonické kultuře nebo kurátorka GHmP Marie Judlová píše o nové expozici Veletržního paláce, častější jsou ale články o důsledcích restitučních nebo památkářských řízení, televizní publicistice, nakladatelských projektech, etnografických a filosofických publikacích, nově otevřených prostorech, zahraničních zkušenostech českých umělců (jako např. text Kristiny Žantovské v č. 10/1996) nebo jsou velmi obvyklé portréty osobností blíže či vzdáleněji spjatými s kulturními aktivitami (např. sarajevský urbanista v textu Theodora Marjanoviče v č. 8/1998). Spíš než snaha pokrýt „spravedlivě“ veškeré oblasti umění, je tu patrná snaha sledovat určitá témata. V č. 15/1996 je proto článek Kristiny Žantovské o novém vedení sbírky moderního umění ve Veletržním paláci Jaroslavem Andělem o osmítisících znacích, v č. 17/1996 je ještě delší text k retrospektivní výstavě Milana Knížíka, stejně obsáhlé je hodnocení výstavy Kupky v NG v č. 10/1998 od Tomáše Vlčka apod.

*Respekt* usiluje o vlastní styl, nejen pokud jde o výběr témat, ale také pokud jde o jazyk a styl. Jednotlicí editorské zásahy tlumí odlišnosti projevu jednotlivých přispěvatelů a stylisticky není mezi jednotlivými autory takový rozdíl, jako je obvyklý v jiných periodikách. Běžná je spolupráce s redaktory jiných periodik (např. Marek Pokorný, který pracoval jako redaktor kulturní rubriky *MF Dnes*). Texty k probíhajícím výstavám jsou aktuální (např. text Žantovské k výstavě Františka Skály v Nové síni v č. 38/1996, text Věry Jirousové k výstavě Jiřího Georga Dokoupila v Rudolfinu v č. 8/1997, text Antonína Kosíka v č. 9/1997 nebo text Josefa Chuchmy o výstavě Antonína Kratochvíla v č. 51/1997). I recenze dosahují délky tří normostran, celkově jsou ale poměrně dost vzácné. Právě v textech externích přispěvatelů – redaktorů *Lidových novin* (Věra Jirousová), *Mladé fronty* (Pokorný, Chuchma) nebo *Umělce* (Lenka Lindaurová) nebo pracovníků ústavů a galerií (obvykle jednou nebo jen několikrát, jako např. Tomáš Vlček – č. 10/1998, Jindřich Vybíral – č. 45/1999 nebo Martina Pachmanová – v č. 28/1999), je patrnější jiný tón i jemu odpovídající vyznění článku, jako třeba v Kosíkově textu k výstavě v Nové síni, kde hodnotí nejen expozici, ale také její mediální reflexi:

To, co je vystavováno, není důležité, Dostál zrovna tak mohl exhibovat popelnice nebo sám sebe. Důležité je následné šíření textu (tuto marginální exhibici s autorovou explikací neopomněla uvést ani ČT

2 v pořadu 21), o to se postarají výtvarní (nyní již literární) kritici médií, v našem případě například Věra Jirousová (Pokud žiješ, i smrt je kočka - LN), Monika Čermáková (Kurátora inspirovala smrt - příloha Praha MF Dnes), a doufejme, že pozadu nezůstane ani, tak jako obvykle, M. Pokorný (MF Dnes).

(...) Návštěvníci výstavy (ve skutečnosti čtenáři) proto mluví - spolu s bezděčným autorem hádanky - o pocitech (podobně, jako když se při hře na schovávanou schovaný ztratí). Umění je na světě. Nikdo nic nevidí. Jen autor ví, že neví to, co ví - méně, než kdyby nic nevěděl (podobně jako ztracený schovaný při schovce: ví, že neví, kde je, kdyby to věděl, tak by se nebyl byl býval ztratil), divák se musí tvářit, že neví, co ví, jinak umění nerozumí.

Nové umění ujímá se tak diváka-čtenáře, bere jej nyní do své starostlivé péče. Místo umění začíná instalátér nabízet sebe sama. Uměním se může státi vše, ne všemu však je souzeno uměním se státi (Kosík 1997).

Od jara 1998 jsou frekventovanější texty Tomáše Pospiszyla, pracujícího tou dobou ve Sbírce moderního umění Národní galerie (č. 18, 30, 44/1998, ad.). Jeho texty pro *Respekt* se zásadním způsobem neliší od textů pro jiná neodborná periodika, viz úryvek z článku o benátském bienále (č. 26/1999):

Zvláště v dnešních Čechách je publikum se zájmem o současné výtvarné umění minimální. Nemůžeme se pak divit, že jsou v tisku jako významní umělci prezentováni i Karel Gott a Kristián Kodet, a to s poukazem na finanční úspěch jako na zásadní hodnotové měřítko. Není to jen chyba novinových redaktorů, ale často k tomu svou hermetičností přispívá i samotné umění. Vysvětlit zásadní kvalitativní rozdíl mezi obrazem mediálně provařeného Kristiána Kodeta a veřejnosti téměř neznámého Milana Grygara je oříšek, na kterém by si vylámal zuby nejeden kunsthistorik. V několika větách, bez použití nicneříkajících frází a bez odkazů na celek umění dvacátého století je to vlastně nesplnitelný úkol. Nezájem o výtvarné umění a nepochopení jeho hodnot ale není v celosvětovém měřítku zase tak katastrofální. Nejlepším důkazem může být právě bienále v Benátkách. (...) Poslední bienále tohoto tisíciletí nepřináší přesnou a stručnou definici toho, jaké je dnešní umění, ale představuje spíše slovník různých způsobů vyjadřování se o současném světě prostřednictvím vizuálního umění. Znakem mnoha prací je pochybnost o umění jako takovém. Co si má umělec počít, jestliže jsou měřítka pro hodnocení umění tak nejasná? (Pospiszyl 1999b).

Stejně tomu je třeba v textu Lenky Lindaurové – k prezentaci České republiky na Expo v Hannoveru:

Expozice je čistě smyslová, informace jsou nabízeny v informačním centru umístěném v servisní části prostřednictvím CD-romu. Tento návrh však začal být záhy zpochybňován. Kdo uvedl do chodu ostré výtky proti Skálovu projektu, není jasné. Faktem je, že výsledkem byly denunciační články v Blesku (!) a následná interpelace v parlamentu. Ta si u ministra zahraničí stěžovala na údajně nedůstojnou prezentaci České republiky. Hřbitůvek byl považován za urážku. Náměstek ministra Kavana Otto Pick povolal



Františka Skálu, aby si "hřbitovní téma" vyjasnili. Ministerstvo si vyžádalo zprávu od komisařky, poté ministr vysvětlil v parlamentu, proč se ustoupilo od první sklářské koncepce (Lindaurová 1999h)

Rozptyl témat se s působením Pospiszyla lehce rozšiřuje, když na konci stejného roku (č. 42/1999) píše o důležité Brooklynské výstavě mladého britského umění (Pospiszyl 1999 O). Jinak se ale i přes rozšíření kulturní rubriky (a změnu grafického řešení, barevná obálka přibude ale až v r. 2001) s tímto číslem, pokud jde o frekvenci zařazování výtvarného umění, nic nemění – větší recenze vycházejí zejména o důležitých pražských výstavách (např. o výstavě Akce Slovo Pohyb Prostor, text Tomáše Pospiszyla v č. 53/1999). Na přelomu tisíciletí zůstává Pospiszyl nejdůležitějším spolupracovníkem redakce pro výtvarné umění.

**Týden** založil v r. 1994 Karel Hviždala (společně s redaktory z *Lidových novin* a *Mladého světa*). Na pozici šéfredaktora ho vystřídali Aleš Lederer, Dalibor Balšínek, Daniel Málek ad. O výtvarném umění psali recenze do rubriky Scéna, resp. Kultura Lenka Lindaurová, Marek Pokorný (od konce roku 1998, v letech 1999–2000 vedl kulturní rubriku) a Tomáš Pospiszyl (od r. 2002). Většina dalších autorů přispívala nárazově, např. Petr Kovařík (č. 21/1996), Marta Švagrová (č. 43 a 46/1998), Jiří Machalický (č. 48/1998, 12/1999 ad.), Kristina Žantovská (č. 3 a 14/1999 ad.), Josef Moucha (o fotografii, např. č. 5, 7, 13, 23/1999), Pavel Mandys (č. 6 a 25/1998), Ivona Raimonová (č. 9/1998), Jan Lukeš (č. 23/1998), Zdeněk Tichý, Jan Paul (č. 30/1998) nebo třeba Milena Slavická (č. 38/1998) ad. V roce 2001 začala fungovat rubrika Výtvarný kapsář, ve které bylo v rozsahu jedné a půl normostrany stručně uvedeno několik výstav nebo zajímavostí ze scény, zprávy o nově vydaných publikacích, krádežích uměleckých děl apod. Obdobná shrnutí figurovala také v roce 1998 v rámci Tipů na výstavy. Jejich nabídka je poměrně pestrá (např. č. 19/1998, s. 68), zařazeny jsou přehlídky současného umění i výstavy umění počátku 20. století, otevření nových výstavních prostor apod. Výtvarnému umění je tak v roce 1998 věnován prostor s větší frekvencí a referováno je o rozmanitějších aktivitách, z hlediska kvality textů jde ale o informace na úkor kvality, a pokud jde o výběr, ten spíše záměrně zařazuje výstavy tak, aby byl různorodý, namísto orientování čtenáře zúženým výběrem, což je nástroj časopisecké kritiky, který bude nadále zmíněn. Texty Lenky Lindaurové (např. ty o Mariu Merzovi z č. 45/1995 nebo Martinu Mainerovi z č. 4/1996 nebo Viktoru Pivovarovovi z č. 14/1996) jsou od počátku relativně

dlouhé (jedna až dvě normostrany), aktuální texty k probíhajícím výstavám rozhodně přesahují formát kombinující informaci o výstavě s recenzí, typický pro deníkové texty. Zprostředkovávají kontext nejen tvorby a potažmo celého směru, ke kterému je umělec řazen, ale také přesah k obecnějším otázkám, generačním, bilančním atd. V rámci rubriky Recenze, která se s rokem 1996 ustaluje, je střídají kratší recenzní texty (rozsahem do jedné normostrany, s výjimkami – např. k výstavě Jitro kouzelníků I. v č. 44/1996), které stojí obsahově někde mezi zmíněnými formáty – např. k výstavě děl architekta Franka Gehryho v Mánesu (č. 20/1996), umění nových médií v Rudolfinu (č. 40/1996) nebo Václava Stratila v synagoze na Palmovce (č. 22/1996), Jiřího Georga Dokoupila (č. 3/1997). I do kratších textů je ale zapojována dostatečná charakteristika autora, přiblížení a interpretace jeho další práce a hodnotící prvky – k výstavě, prostoru, dílu. Z hlediska formátu časopisu tak jeho výtvarná sekce v tom nejlepším smyslu splňuje to, co se od ní očekává – provádí výběr, který nevychází jen z dostupnosti a mediální vděčnosti vybraných témat, referuje aktuálně, v kontextu, na dostatečné ploše, pravidelně, čtivě, ale nikoli banálním způsobem. Přestože v textech nedochází k složité argumentaci ani kategorickým soudům, jsou hodnotící a kritické přesně ve smyslu, v jakém se to od časopisecké kritiky očekává. Jsou subjektivní i osobní – když například v textu k retrospektivě Jaroslava Róny píše: „Mně osobně se nejvíc zamlouvá minimalistický Labyrint (...)“ (č. 3/1998) a kromě osobních hodnocení používá i volnější jazyk, i když opatřen uvozovkami – např. v recenzi výstavy Snížený rozpočet kurátorů Ševčíkových (v č. 4/1998):

Nejpřímočařejší a nejprovokativnější se jeví skvělé obrazy ostravského Jiřího Surůvky Vybraná společnost, na nichž autor pózuje na jedné straně vedle Havla s Olgou a na druhé vedle Hitlera. Z té o něco starší generace boduje Vladimír Skrepl se svou naprosto nejapnou „ohnusnělou“ malbou, Jiří David s moralistně dráždivým videem o sexuálních vrazilích, ale i Tomáš Císařovský s omalovánkovými souboji stejného pohlaví a Jiří Kovanda s „popíkově“ ironickými obrázky. (...) Svou sílu tu naopak trochu ztrácí kvalitní malby KW či Daniela Balabána a poněkud rutinně působí objekty Jiřího Černického a Křištofa Kintery. Také zaručeně aktuální téma transvestitů a rasismu (fotografie z Aqua Clubu Pera Gylfeho) moc nefunguje, snad kvůli příliš estetické formě (Ševčíkovi 1998).

Hodnotí díla a umělce, ale i kurátorské koncepce – např. v recenzi výstavy Close Echoes v č. 12/1998: „Kurátoři sice pracovali s velmi citlivými pracemi, jejich citlivost ale nebyla dostatečná. Myslím, že postup jejich práce by se dal nejlépe nazvat

nivelizace. Výsledkem je nijaká výstava, jejíž vyznění bylo zklamáním i pro umělce samotné. Co je zkrátka platná energie jejich děl, když jim tady vyprchala jako čpavek.“ Charakteristický jazyk a slovník se prosazuje čím dál více. Např. v č. 33/1998 píše Lenka Lindaurová v závěru recenze výstavy Michaela Rittsteina:

Rittstein zvládl skvěle prostor, kvantitu i kvalitu děl. Nevím, kolik ho stálo úsilí například to, že se svými kresbami (ty pro něj odjakživa představovaly příběhy a anekdoty, které se "osamostatnily a začaly žít samy o sobě") tentokrát zachází čistě konceptuálně: pověsil jednu vedle druhé až do výše stropu, takže se nedají číst jednotlivě, ale divák je musí vnímat jako celek. A pokud stojí o samotný příběh, musí pořádně zaostřit. V dalších sálech malíř bezbariérově (tedy žádné panely ani žádné finty s instalací) prezentuje své nejnovější obrazy, jejichž malířská forma se ještě více zpatetizovala, avšak jejich "upovídanost" a grotesknost ustoupila do pozadí a až na několik drobných naschválů (tu a tam hlavička nějaké múzy, tu nelepené staré skobičky) se o nich dá říci, že jsou abstraktní. Pro mě je zvlášť potěšující zjištění, že za nimi sveřepě nevykukuje jinak všudypřítomný autor, ale že mohu vnímat čistotu a kvalitní malbu a obraz mi i bez svého titulu něco říká. Pitvorné příběhy pitvorné doby jsou za námi, mluvíme tedy o malování. Michal Rittstein je přece pan malíř (Lindaurová 1998r).

Vytknout by se dalo, že se v naprosté většině jedná o texty k pražským výstavám, což nereflektuje dění zcela vypovídajícím způsobem, odpovídá to ale čtenářské základně periodika. Od roku 1997 jsou recenze řazeny do rubriky Servis, na jejich obsahu nebo rozsahu se ale nic nemění. Jen referují také o výstavách české kultury v zahraničí (České centrum v Paříži a moskevská výstava ke knize Orbis Pictus Jana Amose Komenského v č. 28 a 46/1997). Celkově je ale výtvarné umění zařazeno s daleko menší frekvencí, rozhodně nepokrývá všechny důležité události na výtvarné scéně a namísto toho je v závěru roku publikován obsáhlejší shrnující text (zařazen jako Komentář a rozsahem i charakterem odpovídá textu o Chalupeckého ceně a vítězce za rok 1996 Kateřině Vincourové od Marty Švagrové z č. 49/1996 v rubrice Lidé), jako text o Chalupeckého ceně text Marka Pokorného, který v článku o téměř šesti tisících znacích rekapituluje zásadní události výtvarné scény za rok 1997 (v č. 53/1997), kde, přestože pod titulkem „Velká díla máme i v Praze“, nevynechává ani mimopražské výstavy. Bilancující je také jeho text „Kulhání na jednu nohu“ v č. 11/1998, kde hodnotí fungování Národní galerie v téměř sedmi tisících znacích nebo rozsahem poloviční rekapitulace výstav roku 1998 od Lenky Lindaurové v č. 53/1998 (v rubrice Události). S rokem 1998 frekvence výtvarných recenzí stoupá a větší je i délka textů (okolo dvou normostran). Téma nejsou jen mainstreamová a divácky nenáročná. V č. 10/1998 je to třeba výstava umělce Douga Aitkena pracujícího

s videem v Galerii Švestka. Vedle pražských galerií dostává prostor i Brno („Emancipovaná žena a umění“ v č. 15/1998) a s kurátory polemizuje i pokud výstavu hodnotí kladně („Je třeba pátrat po identitě emancipované ženy právě v takhle homogenní formě?“, *ibid.*, s. 65).

Vzácný je, pokud jde o téma výtvarného umění, formát rozhovoru. Jednou z nemnoha výjimek je rozhovor Lindaurové s Jiřím Surůvkou (v č. 16/1998, s. 72), výrazně delší rozhovor Pokorného s Slavenem Toljem (v č. 29/1999, s. 57) nebo např. rozhovor Marty Švagrové s Evou Jiříčnou (č. 43/1998, s. 66). Ještě vzácnější je zařazení výtvarného umění do jiné rubriky, např. Portrét, jak je tomu v případě článku Lindaurové o Milanu Knížákovi (č. 28/1999, s. 7) – tehdy se ale drží formátu a namísto Knížáka umělce představuje Knížáka celebritu.

Na jaře 1998 jsou v rámci Servisu v kulturní sekci v několika číslech stručné redakční upoutávky na probíhající výstavy, které informují i o výstavách na Kladně, v Plzni, Brně, Jičíně, Havířově a jinde. Nejvíce textů ale stále pochází od Lindaurové a od léta 1998 od Marka Pokorného, který Lenku Lindaurovou na pozici hlavní recendentky střídá. Také on se nevyvléká z hodnocení, např. v č. 28/1999: „Zdali se setkání (...) promění ve skutečný dialog, tentokrát už závisí jen a jen na divákovi. (...) Umělcova posmrtná výstava (...) patří - navzdory zkratkovitosti - k nejvýznamnějším událostem této sezony.“ Naopak téměř vždy klade otázky ke kurátorské koncepci, jako v recenzi přehlídky designu od Mileny Lamarové (v č. 30/1999):

Téměř zcela však chybějí drobné předměty denní potřeby, jež jsou stále častěji předmětem zájmu tvůrců všude ve světě. (...) Zásadní otázkou je, do jaké míry je podoba expozice, která vlastně velmi dobře zachycuje individuální designérské výkony posledních dvou dekad s malým exkurzem do vzdálenější minulosti a poetiky let sedmdesátých, určena jen předsudky kurátora - respektive zda je český průmyslový či užitkový design skutečně natolik nezajímavý, aby byl zcela vytěsňen. Výstava totiž vypovídá spíše o obecných uměleckých trendech než o tom, co je a k čemu slouží design. Navíc zařazení výslovně uměleckých děl od Kateřiny Vincourové, Františka Skály, Radoslava Kratiny či Karla Nepraše, jejichž námětem je nábytek, je pochybné. Svědčí však o jediném - spíše než design coby svébytnou tvůrčí disciplínu měla kurátorka při koncipování výstavy stále před očima lehce inovovanou ideu uměleckého řemesla (Pokorný 1999).

Pokorný píše nejen o čistě výtvarných záležitostech, ale také o literatuře nebo kulturně-provozních záležitostech (např. k EXPU v č. 31/1999, s. 52, rozhovor s Jiřím Kroutvorem v č. 36/1999 – společně s Pavlem Mandysem, zhodnocení

změn souvisejících s novým vedením NG v č. 38/1999 nebo kritický text k vysílání Majora Zemana ČT, ibid.). Od léta 1999 publikuje také pod zkratkou -map- (např. recenze knihy o designu v č. 35/1999, text k Chalupeckého ceně v č. 49/1999, nebo text o umění ve veřejném prostoru v č. 52/1999).

Výtvarné umění, resp. jeho hodnocení, není nutně zařazováno v každém z čísel, ale pokud je, jedná se o smysluplné kritické texty a v naprosté většině o reflexi současného umění. Vzájemně se texty liší. V *Týdnu* chybí snaha o jednotný charakteristický jazyk (srov. *Respekt*), takže tu každý z autorů užívá ten svůj, jehož pestrost a ve sloupcích, kulturních a komentářových rubrikách i neformálnost je naopak jedním z typických rysů periodika.

Pro 90. léta je to nejčastěji jazyk Lenky Lindaurové a je to ona, kdo referuje také o retrospektivě Tvrdohlavých, první výstavě, kterou v počátku dekády rozpadnuvší se skupina prezentuje práce svých někdejších členů za uplynulé období. Lindaurové text je do velké míry vyprávěním o kultovním uskupení, které zakončuje přiblížením událostí spojených s přelomem i rozpadem – systému i skupiny:

Na odvážné vystoupení Tvrdohlavých (tento přívlastek se může současným mladým jevit legračně) reagoval sebeumrtvující režim recenzí v Rudém právu, směšně přivolávající zpět novátorské socialistické umění, kterou ale Tvrdohlaví šikovně používali k bobtnání své legendy. Když vystavovali naposled v roce 1991 v prestižní Galerii hlavního města Prahy v Městské knihovně, bylo jasné, že jedna role skupiny skončila: být spolu nebylo posílením, ale spíš už ztrátou. Její tvorba potřebovala být konfrontována něčím zvenčí, směřování jednotlivých autorů mělo najednou širší horizontu. Ještě před ukončením výstavy se skupina rozpustila. Udělat dnes jakousi retrospektivu Tvrdohlavých je opět odvážné, ale jinak - možná spíš nebezpečné. Nezhrouť se legenda? Nikoli, to v českém prostředí nehrozí (Lindaurová 1999t).

Zároveň ale zmiňuje, že až na výjimky je tato legenda omezená jen a pouze na české prostředí. A ona sama se omezí na její převyprávění, interpretace konkrétních děl nebo hodnocení a argumentace se v tomto případě nedočkáme:

Nikdo z nich (...) není zván na významné zahraniční expozice, jejich sláva je vymezena českým teritoriem. Současná výstava představující díla různých období skupiny, ale i práce vzniklé až po jejím zániku, pracuje s dobře vytvořenou legendou i s nostalgií po čase, kdy i široká veřejnost ještě umění dobře rozuměla. Přitom se této šikovně načasované show nedá nic upřít. Každý z autorů vystavuje minimálně jedno kvalitní a nadčasové dílo, všechno je tu poctivé a navíc se vzájemně podporující. Společným jmenovatelem jsou klasická média malby a sochy, původní společná imaginativní řeč se ale po letech značně rozrůžnila. Nejvíce pozitivně promiskuitní se v současnosti zdají Jiří David a Petr Nikl,

ostatní zůstali víceméně věrni svým charakteristickým projevům. Dodnes zůstala jejich narativní díla srozumitelná. Vidíme dobré malíře, sochaře i skláře. Každý artefakt má svůj důvod. Jenom si připomeneme o něco víc zbytnělý český sen. Tvrdohlaví jsou mrtví, legenda pokračuje (Lindaurová 1999t).

A k Tvrdohlavým se vrací ještě o rok později, když hodnotí jejich tržní hodnotu v souvislosti s otevřením galerie Tvrdohlavých v pasáži Lucerna (Lindaurová 2000t). V sloupku ještě zhuštěněji uplatňuje typický slovník.

Zatímco se výtvarná obec lehce pošklebovala nad oprášením někdejší postmoderní skupiny Tvrdohlaví formou velkolepé výstavy ve Valdštejnské jízdárně, manažer už tušil, že comeback nastartuje další události. Fakt je, že v české společnosti zakořenily některé apriorismy vyplývající z opozice proti totalitním způsobům. Mnozí členové Tvrdohlavých si mohli najednou už ve středním věku připadat jako zasloužilí umělci a zvuk reklamy a hukot večírků jim mohl připomínat všemohoucnost někdejších mocných. Výstava však ukázala, že lidem se musí i umění strčit rázně "pod čumák" stejně jako jogurt nebo čistoskvoucí prášek na maloměšťácké sny. I když pro některé kritiky nemusela být výstava Tvrdohlavých událostí sezony, rozhodně se stala důležitým impulzem ke vzniku galerie (Lindaurová 2000t).

Kulturní dění za uplynulou dekádu shrnuje za výtvarné umění Pokorný v článku v rámci seriálu Deset let pravdy a lásky (Pokorný, Mandys, Klusák ad. 1999). Na pozici hlavní recenzentky Lindaurovou vystřídal v roce 2002 Tomáš Pospiszyl a kvalita jeho textů držela důležité postavení výtvarného umění v *Týdnu* až do konce další dekády.

## **7.5. Výtvarná publicistika v denním tisku**

Podobně živelně jako měsíčníky a týdeníky, vznikaly a zanikaly také deníky (např. *Prostor* vydávaný od dubna do prosince 1992). Nově založeny byly *Lidové noviny* a *Hospodářské noviny*, oba deníky fungují až do současnosti. Z předrevolučního období zůstaly zachovány deníky *Rudé Právo*, *Právo a Mladá fronta*.

**(Rudé) Právo** převzal po šéfredaktorovi Zdeňku Hořením na podzim r. 1989 Zdeněk Porybný, který je nejdéle působícím šéfredaktorem v České republice a od r. 1991 také vydavatelem deníku. Z orgánu KSČ se stal „levicový list“ (1990) a „nezávislé noviny“, z *Rudého práva* *Právo* (1995). Deník byl zaměřen na zpravodajství z domova. V rámci domácí sekce byla i kulturní rubrika, zařazovaná na 4. stranu.

Některé texty byly podepisovány, např. Miroslav Martínek, neoznačené byly přebírány z ČTK. V rámci kultury byly publikovány také názory čtenářů, ale poměrně velké množství textů bylo věnováno výtvarnému umění. Kultura figurovala také ve středech „příloze pro volné chvíle,“ kde vedle inzerce, horoskopu a ekonomického servisu byly rozhovory (např. Petera Kováče s absolventem ateliéru Jiřího Sopka) nebo divadelní zpravodajství (Josef Holý). V páteční příloze styl se objevovala témata módy, zahrady nebo automobilismu, sport a zahraničí. V sobotní příloze Čtení na sobotu v rámci Zajímavostí byl občas věnován prostor tématům i z oblasti umění. Většinu prostoru vyplňoval televizní program, cestování a opět inzerce a křížovky. Recenze výtvarného umění obstarává už téměř čtvrt století Peter Kováč. Například v *Rudém právu* z 10. září 1991 hodnotí aktuální výstavu Jaroslava Róny. Jeho nejnovější práce jsou pro Kováče „zklamáním“. Pozoruje v nich obrat ke konceptualismu po vzoru zahraničního umění. Obraz se podle Kováče v konceptuálním pojetí posouvá od vyprávění k pojmu. I ve stručné recenzi hodnotí autora a jeho poslední výstavu jsou zapojeny jednak velmi hodnotící prvky, ale také jejich opření o teoretizující argumenty. Podobná je recenze výstavy Tvrdohlavých v Národní galerii z 19. září. Diviš je pro Kováče „překvapením“, Nikl „zklamáním“, David „přinesl posun k myšlence“, Milkov je „dobrý“, Suška „hochštapler“ a Národní galerie by měla prezentovat širší pohled a výstavu odborněji zpracovat.

V redakci působili mezi jinými Petr Uhl nebo Pavel Dostál, o literatuře psal Václav Dušek, o fotografii Věra Mišíková, o grafice František Cinger. Texty reagovaly i na zahraniční kritiku výstavy českého umění kurátorů manželů Ševčíkových ve Vídni. Výběr témat výtvarného umění je kvalitní, a přestože samotné texty jsou velmi subjektivní, požadavkům na novinovou výtvarnou kritiku vlastně výtvarná reflexe v *Právu* odpovídá. Rubrika Kultura postupně narůstá, až zabírá téměř celou stranu 5. V roce 1993 se stěhuje na stranu 7 a zabírá už vždy celou stranu. Přibývá také publicistika, počet stran zpravodajství, trhy a ekonomika a také počet stran zahraničí i sportu (2). Z výtvarného umění jsou tu i faktografické texty jako např. „Kultura 1992 v číslech“ z dubna r. 1993, ve kterém jsou shrnuty údaje informačního a poradenského střediska pro místní kulturu České republiky. Podle něj v roce 1992 fungovalo v České republice „36 galerií s 19 pobočkami, 94 výstavních síní s 62 stálými expozicemi, 678 výstav, 1,7 mil návštěvníků, 185 muzeí s 230 pobočkami. 708 stálých expozic navštívilo celkem 7 mil. návštěvníků.“ Dále tu jsou texty o výstavě Henriho Matisse v pařížském Centre Pompidou, o návštěvě E. H. Gombricha

nebo dvoudílný text Jiřího Kotalíka k výstavě Jiřího Koláře, nebo se tu píše o skandální výstavě Damiena Hirsta v Londýně. Přestože nemá *Právo* velký okruh externích spolupracovníků, píše sem občas například Rostislav Švácha o architektuře apod. Obsah rubriky je čím dál podobnější ostatním deníkům. Velký prostor dostává vážná hudba i literatura. Pokud jde o výtvarné umění, Peter Kováč pokrývá témata od gotiky (např. Kováč 1996 G, Kováč 1996 K), až po zmíněné postmoderní a konceptuální umění. Píše také o umění, které bylo před rokem 1989 neoficiální (Kováč 1996š). Průběžně se lehce mění grafika a přibývá literární příloha *Salón* (1997) ve čtvrtek, (v pátek *Dům a bydlení*, v sobotu *Čtení na sobotu*).<sup>221</sup>

Rozsah textů se v průběhu 90. let značně prodloužil, a přestože standardní délka byla lehce přes jednu normostranu (Kováč 1998), v případě některých recenzí to mohlo být i přes dvě normostrany – např. texty k výstavě Toyen (Kováč 2000) nebo text k výstavě připomínající Expo 1958, který má mimochodem charakteristický závěr:

Nadšení z Expa 58 bylo tak obrovské, že replika pavilónu byla velmi záhy postavena na dnešním pražském Výstavišti, v tehdejším Parku kultury a oddechu Julia Fučíka. Stál tam a dodejme, že i postupně chátral, po celá dvě desetiletí. Sloužil k příležitostným výstavám. Uvažovalo se, že by mohl být trvale využit pro moderní sbírku Národní galerie nebo třeba pro Muchovy obrazy Slované epopeje. Osud však rozhodl za úředníky. Na podzim 1991 se tu uskutečnila expozice prvního pražského autosalónu a v její poslední den Bruselský pavilón kompletně vyhořel. Trosky slávy československé účasti na Expo 58 byly definitivně odstraněny na jaře 1992. Tím se uzavřela hladina za kdysi slavnou akcí. Možná je to skoro symbolické: dnešní ideologové tak mohou v představách lidí o socialistické kultuře 50. let připomínat jen ty busty Gottwaldů a Zápotockých a jen ty obrazy úderníků a stachanovců (Kováč 1999).

***Mladá fronta Dnes***, zkráceně *MF DNES* či *MF Dnes*, původně orgán Ústředního výboru Socialistického svazu mládeže, prošla po roce 1989 komplikovanou privatizací – slovo by asi někteří z účastníků nebo publicistů, kteří se kauzou zabývali, dali do uvozovek. Z právního hlediska nemá, stejně jako ostatní deníky s předrevolučními periodiky, k nimž názvem odkazují, nic společného. *Mladá fronta* je zaměřena na zpravodajství a komentáře, mezi nebulvárními deníky má nejvyšší čtenost. Na pozici šéfredaktora se vystřídali mimo jiné Petr Šabata nebo Karel Hvíždala. O výtvarném umění pro *Mladou frontu* psali Petr Volf a Marek Pokorný (fungoval také pod zkratkou -map-). Pokorný k sobě následně přibral Jana Vitvara,

---

<sup>221</sup> Do *Práva* přispívá v roce 1999 externě Jan Vitvar (např. Vitvar 1999l) – o literatuře.



který sem (i do dalších deníků) od roku 1999 přispíval jako student žurnalistiky FSV UK.

V roce 1990, kdy vedl deník Libor Ševčík (se zástupci Bořkem Hanušem a Martinem Komárkem), psal do kulturní rubriky Petr Volf mj. články o výtvarném umění. O filmu do *Mladé fronty* psala Mirka Spáčilová, o hudbě Josef Vlček nebo Vladislav Vlasák a o vážné hudbě Věra Drápelová, o divadle Zdeněk A. Tichý. Časté bylo přejímání textů z ČTK, a to i v kulturní rubrice. Z jedné strany se kulturní rubrika rozšířila v druhé polovině 90. let na dvě strany a větší prostor dostala ve víkendové příloze – výtvarné umění se do ní ale dostalo jen poměrně vzácně. Častěji byla rozhodně zařazována architektura nebo otázky památkové péče, archeologie nebo výstavy starého umění, což souviselo s aktivitami, na které byla v dané dekádě upřena pozornost především. Výběr výstav a umělců, o kterých se píše, je v počátku 90. let velmi opatrný, středoproudý, texty jsou ale i přes délku dvou tří odstavců dostatečně informativní i hodnotící, byť je to častěji hodnocení expozice než vlastních děl nebo umělce (např. Volf 1990 S). V roce 1994 je už ustálena kulturní rubrika na s. 11 (redakci vede Petr Šabata se zástupci Milanem Vodičkou, Martinem Komárkem a Romanem Gallo). Výběr témat pořád do velké míry odpovídá z hlediska výtvarného umění největším výstavám nebo výtvarníkům starší a střední generace. Výběr Marka Pokorného, které jsou s *Mladou frontou Dnes* od r. 1994 až do konce dekády spojené, je pak z hlediska výběru selektivnější – kritika se tak prosazuje nejen ve smyslu hodnotících částí textů, ale také z hlediska zprostředkovaných témat, viz závěry. (Kromě výtvarného umění psal Pokorný o literatuře ad.) Teprve v polovině 90. let je v recenzích výtvarného umění znatelný posun k současnému umění. Poměrně časté je zapojování krátkých rozhovorů. Např. v dubnu roku 1994 Marek Pokorný přibližuje výstavu Jana Knapa v Galerii Ruce (Pokorný 1994 R) a součástí kratičké recenze je kromě představení činnosti galerie stručný životopis malíře a jeho odpovědi na tři otázky. Interpretace a naznačení možného čtení malířovy práce nechybí, i když je jim vyhrazeno jen pár vět:

Jeho obrazy a kresby jsou jedním z možných pokusů navrátit malbě duchovnost, aniž by sklouzla do patosu, banality nebo křeče. Záměrná práce s naivitou, motivy a barevností italského trecenta, zdrženlivá narážka na možnou existenci krásy a ráje a přiznání následnictví, které je u obrazů Jana Knapa podmínkou pro jejich pochopení, jsou ojedinělé (Pokorný 1994r).

V druhé polovině 90. let se texty prodlužují, např. Pokorného recenze výstavy britského „ironického konceptualisty“ (pozn. citace Pokorného) Marka Wallingera i následující jsou na téměř jednu a půl normostrany. Nejen téma nepředpokládá jednoduššího čtenáře:

Císařovského plátna pak vycházejí jak z osobních zážitků, tak z předobrazu, který určuje nejen výraznou kompozici, ale především obsahuje možnost konkrétního, a přitom k obecné úvaze nad povahou lidské figury vedoucího sdělení. Císařovský totiž patří k těm několika "šťastným tvůrcům", které lidská postava doopravdy zajímá a kteří právě v ní vidí nejen prostředek svého vyjádření. U tohoto umělce záleží zrovna tak na konceptuálním rozvrhu obrazu, jako na konkrétních rysech malované figury. Z klasiků pop artu jako by si podržel chladnou zřetelnost rukopisu, z Alexe Katze smysl pro zobecnění momentu a z nové figurace lehce groteskní úhel pohledu. Věcná plošnost a kontrolovaná deformace lidské postavy, jíž charakterizuje jedinečnost svých typů a jednotlivých hrdinů, či v českém malířství velmi vzácná schopnost vyhnout se zbytečným dekoracím postupem doby potvrzují, že Císařovský je jeden z mála skutečných vytrvalých malířů své generace. Nejde totiž o množství použité barvy, ale o to, co s ní autor dokáže udělat. Když k tomu ještě přemýšlí, není co řešit (Pokorný 1996w).

Nebo např. recenze výstavy Kateřiny Vincourové:

Tvorbu Kateřiny Vincourové od začátku pronásleduje záhada vnitřního prostoru – zakázaného, nedostupného, či naopak bezpečného území uvnitř. (...) A stejně jako dřívější realizace, i tentokrát jsou díla především výrazem psychického, projekcí emocionálního naladění. Jsou tu okouzlení i úzkost vyvolávané snadností pseudokomunikace, světem reklamy a lákavě zbytnělého povrchu "příjemných" věcí. Konceptuální složka díla, jež by zpracovávala racionálně uchopený problém prostřednictvím vizuálních prvků, se omezuje na zdůraznění kontrastu mezi vnitřkem a vnějškem. To, co je uvnitř, je dostupné pohledu, ale přitom nedosažitelné křehký vnitřek tu chrání obal, jenž "předmět naší touhy" vlastně nahrazuje (...) (Pokorný 1999v).

Prodlužují se i rozhovory – např. rozhovor Radka Váni s Jiřím Surůvkou je na téměř dvě a půl normostrany (Váňa 1999).

Nejčastěji byla forma spolupráce dlouhodobá, jako např. s Lenkou Lindaurovou v době, kdy vedla časopis *Umělec* – její texty překlenuly období, kdy v roce 1999 odešel Marek Pokorný, (na konci 90. let vedl MF Dnes Petr Šabata se zástupci Robertem Gallo, Bronislavem Pavlíkem a Petrem Žížkou). Např. Radek Váňa ale přispíval jen nárazově. V některých obdobích bylo výtvarné umění zařazováno relativně vzácně, nechybělo ale v kulturním servisu, kde kromě výčtu výstav byla vždy u jedné z vybraných delší informace s pozvánkou.

Přestože formátem se kvůli stručnosti novinové recenze těchto autorů omezují v hodnocení i argumentaci na stručné zmínky, selekce, forma i obsah těchto textů jsou z hlediska požadavků na deníkovou kritiku naprosto optimální. Kromě stabilnějších spolupracovníků redakce nárazově přispívají o výtvarném umění také autoři oslovení kvůli předmětu jejich zájmu – např. Jan Lukeš, Radek Váňa ad. Neformální jazyk volí ve svých počátcích zejména Jan H. Vitvar, který od r. 1999 píše pro *Mladou frontu Dnes* recenze pravidelně:

Od srpna vede Veletržní palác bývalá ředitelka Považské galerie umění Katarína Rusnáková. Její nástup byl vítán s nadějí, že se konečně někdo vypořádá s českým provincionalismem, že se upraví nepřijemná roztroušenost sbírek v rozlehlém prostoru paláce, a v neposlední řadě ilepší jeho dosud velmi špatná finanční situace. Rusnáková také ihned slíbila, že se bude snažit vytvořit "živé a polyfunkční muzeum současného umění". Dojít mělo konečně i na zatím opomíjenou fotografii. Jestli však právě obrázky Františka Ortmana mají do betonových hal přilákat víc návštěvníků, pak pánbůh s námi. Ortman pracuje pro řadu časopisů, například pro Playboy, Story či Zbraně a náboje. Ty si žádají jednoduché barevné portréty společenské a kulturní smetánky. Hlavně žádné experimenty, na ně není čtenář zvědav! Ortman požadavek plní s obludnou dokonalostí. Vyprodukoval krušnou záplavu kýčovitě, barvotiskové nudy. Se záběry všech těch Mahulen, Karlů, Sabin, a dokonce i jakéhosi anonymního rytíře si v magazínech vystačí. V expozici se však snesou leda tak na přehlídce Czech Press Photo - tam snad ještě mohou zapůsobit svou technickou kvalitou. Jak se něco takového mohlo dostat pod střešku vyhrazenou sbírkám moderního a současného umění, kam neprošli ani fotografové meziválečné avantgardy?! Měla to snad být ze strany koordinátora výstavy Tomáše Pospiszyla jakási prazvláštní recese? Ale pak jde o humor opravdu velmi černý a zrovna Rusnákové by moc do smíchu být nemělo (Vitvar 1999).

**Lidové noviny** vyšly poprvé legálně v prosinci 1989, od ledna vycházely dvakrát týdně a až v dubnu byla periodicitu denní. Vyšší periodicitu měly také výměny šéfredaktorů. Jiřího Rumla vystřídal Rudolf Zeman a výroční obměna pokračovala Jaroslavem Veisem, Tomášem Smetánkou, Jaromírem Štětinou, Liborem Ševčíkem, Jefimem Fištejnem a déle vydržel až Pavel Šafr, který do *Lidových novin* přišel po vedení *Českého deníku* a *Telegrafu* a následně pokračoval do *MF Dnes*. Nárůst čtenářů zaznamenaly *Lidové noviny* poté, co se sloučily s *Lidovou demokracií*. Od roku 1996 vychází také páteční *Magazín Lidových novin* (následně *Pátek*). O umění psala od samého počátku do *Lidových novin* Lenka Lindaurová. Výtvarné umění na ni podle vlastních slov spíše vybylo. V prvních rocích 90. let naplňovaly obsah kulturní rubriky divadlo, film a literatura. Literatura a divadlo až na naprosté výjimky vyplňovaly obsah kulturní přílohy *Literární noviny* (čtvrteční) – po jejím osamostatnění

ji nahradila příloha Národní 9. O filmu psala Mirka Spáčilová a texty o výstavách (např. od Petra Bílka) se týkaly výstav zemských desek apod. Výtvarné umění sem pronikalo ve člancích Karla Milera, které i přes své řazení k recenzím byly spíše zprávami (např. o díle Andyho Warhola, Miler 1990). Pravidelněji přispíval Jaroslav Vanča. Deník vedl Rudolf Zeman se zástupci Jaroslavem Jírů a Jiřím Hanákem, vystřídali je mj. Libor Ševčík s Martou Bystrovovou a Jiřím Kryšpínem a Karlem Křížem a v druhé polovině 90. let Pavel Šafr se zástupci Stanislavem Drahným, Michalem Musilem a Tomášem Zahradníčkem, resp. Robertem Čásenským a Petrem Zavadilem. V redakční radě byli mezi jinými také Jefim Fištejn, Cyril Höschl, Ivan Klíma, Jiří Ruml, Jacques Rupnik, Ludvík Vaculík nebo Richard Salzman. Dalšími spolupracovníky kulturní redakce byli Zdeněk A. Tichý (divadlo) nebo Radka Kvačková, o fotografii psal Josef Chuchma, o filmu Jan Foll, o umění i literatuře Karel Miler a řada autorů přispívala nárazově (např. o starším umění Monika Zgustová). Pokud jde o zaměření článků, v počátku to bylo obligátní přibližování umělců paralelní scény prostřednictvím krátkých portrétů (rubrika Abeceda zapomenutých), kam se dostali také výtvarníci – např. Ladislav Novák v portrétu Vladimíra Novotného (Novotný 1990). Zatímco ekonomická sekce i sport vyrostly během několika let (v případě ekonomiky to byly Finanční noviny), v kultuře (s. 9) se ustálila krátká rubrika Co Kdy Kde, sekce Recenze a kritiky, které se omezovaly ale většinou na hudbu a divadlo. V sobotní příloze na neděli byl velký televizní program a dvoustrana s přehledem výstav, koncertů a divadelních představení, z nichž vybraná výstava dostala doplňující odstavec s upřesněním. Např. malíře Jana Knapa představuje Lindaurová v *Lidových novinách* obdobně jako Marek Pokorný v MF Dnes prostřednictvím rozhovoru na necelé jedné normostraně (Lindaurová 1994k). Články o výtvarném umění měly větší frekvenci blíže k polovině 90. let a texty se prodloužily až na jednu a půl normostranu. V druhé polovině 90. let o výtvarném umění psala Věra Jirousová (i pod zkratkou -vj-) nebo Lubomíra Kmeťová – převážně o umění starém. Naopak Jirousová představovala velmi aktuální umění, např. Mílu Preslovou v září 1997 (Jirousová 1997p). Lenka Lindaurová recenzovala výstavy malých progresivních galerií jako MXM – například představila ruského umělce střední generace Vladimíra Archipova v textu charakteristickém svým stylem (zejména při popisu děl) i prací se slovy (Lindaurová 1996x):

V prostředí českého esteticko-intelektuálního konceptuálního umění kontrastuje Archipovův projekt svým sociálním rozměrem, který sahá od socialistické bídy až na konec ruské stepi. Archipov žil nějaký čas v Praze a oblíbil si ji; svoji expozici pojmenoval Post-Folk-Archive. V něm najdeme to, co zbylo z velkého ruského lidu: předmět a údaj o jeho majiteli (tj. fotografii, bydliště a zaměstnání), zabudované ve vitrínkách v rudé poslepuované papundeklové stěně. Je to obraz jakoby bez nejmenší ironie - pohled zblízka, z „očí do očí“ Archiválie mají prozradit o svém majiteli cosi intimního, směšného, ale na druhou stranu i úžasného. Plastikovou láhev s důmyslně umístěnými špulkami nití vystřídá stará natáčka, lepidlo, ponožky, mýdlo, poklička... a mezitím jsou slepá místa po předmětech, které chybí. Patří do sbírky, ale dostáváme o nich jen informaci (uloženy v Moskvě). Archivní výstava nečekaně končí uprostřed galerie, a pak pokračuje prapodivnými ready made: batoh-košile, větvička se šrouby, holicí strojky na věšení kabátů. Archipov sice navazuje na lyrický tón starších moskevských konceptualistů, ale zároveň uplatňuje v přístupu k postkomunistickému tématu i dostatečný odstup. U samostatných objektů se projevuje autorův vizuální cit. Předkládá nám věci, které se v jeho rukou zázrakem mění v artefakt, aniž by s nimi nějak výrazně manipuloval. Sběr archivních předmětů své vlastní doby přináší ještě jeden moment: pozoruhodně čitelné aktuální informace (nikoliv však prvoplánové) o nás samých. Máme ale štěstí, Archipovův sarkasmus je velmi hravý (Lindaurová 1996x).

Na konci 90. let byla součástí čtvrtěční přílohy rubrika Umění a kritika, výtvarné umění se tu ale objevovalo minimálně. Rozšířil se nicméně okruh přispěvatelů, mezi kterými byli např. Aleš Kuneš, Jiří Hůla nebo Radan Wagner.

**Hospodářské noviny**, které se s rokem 1990 proměnily z týdeníku v deník, vydávala od května 1990 Economia. V roce 1990 vedl deník Jiří Sekera, který se následně stal ředitelem redakcí celé skupiny a na jeho místo nastoupil Petr Štěpánek (zástupce Jana Urbana a další vystřídali Jan Steiner a na konci dekády také Karel Hviždala nebo Dušan Špak). Dlouhou dobu tu náznak kulturního servisu tvořil program televize a rozhlasu. V roce 1994 už v deníku figurovala samostatná kulturní rubrika (s. 17), pokud jde o výtvarné umění, omezovala se ale na historické umění a upozornění typu: „Na Velikonocy se otevírají hrady a zámky“, „Letní sezóna na Pražském hradě“, „V tajemném království alchymie“, „Oscarů lákají diváky“ nebo „Praha plná astrologů“ (aprílové číslo roku 1994). Zaměření na ekonomiku a politiku neponechávalo pro další rubriky příliš prostoru a stránka vymezená kultuře se omezovala obvykle na film, hudbu a televizní program nebo pořady. Stránku připravovala Naděa Klevisová a současné výtvarné umění se tu objevovalo poměrně vzácně – jako např. v recenzi výstavy Veroniky Palečové (Klevisová 1994 P). Obvykle se jednalo o umění meziválečné (např. Klevisová 1994 E) nebo předválečné.

Texty jsou zprávami bez recenzních prvků. Velmi často jsou texty k výtvarnému umění převzaty z ČTK, formát zprávy tedy není nijak překvapivý. Deník se v průběhu druhé poloviny 90. let značně rozšiřuje, jsou to ale ekonomické sekce jako Burzovní noviny, Kariéra, Veletržní příloha a velký prostor dostává také inzerce (např. v roce 1997 na čtrnácti stranách). Selektivní je kulturní referování, i pokud jde například o hudbu, kde je zaměření po řadu let na operu, více prostoru dostává také literatura. Priority jsou stejné i v příloze na víkend u pátečního čísla, která se zaměřuje na Knihy, Média, Nemovitosti a v souvislosti s výtvarným uměním zejména na Trh s uměním – tato rubrika, kterou připravuje stále Naďa Klevisová, představuje sběratele, komerční galerie, aukce apod. – poskytuje servis potenciálním investorům do výtvarného umění. V příloze je zařazována také rubrika Galerie, kde jsou představovány různé výstavní prostory, např. Tate Gallery v profilu Jaroslava Beránka (Beránek 1997). V úterky a čtvrtky kulturní rubrika chybí zcela.

Na konci 90. let přibýly sekce Věda a technika, Počítače a komunikace, Právo, Podniky a kapitálové trhy ad., a v kulturní sekci už dostalo výtvarné umění samostatnou rubriku. Až na výjimky, které tvoří externí příspěvky, se nejedná o recenzní texty. Autorkou je stále v naprosté většině Naďa Klevisová. A v těch výjimkách je věnováno dostatečné množství pozornosti roli galeristy a propagace daného umělce (jako například v textu k vítězce Chalupeckého ceny Kateřině Vincourové, Pfeifferová 1998).

Tvrzení, že je pro kvalitu a charakter textů určující autor, plyne i z deníku **Práce**, která vycházela původně jako orgán ROH. Tam v roce 1991 píše Radek Váňa o Tvrdohlavých, kteří jsou velice dobře rozebráni i na ploše několika vět. Kultuře je věnována celá 3. strana, v úterý ji střídá publicistika a ve středu příležitostně film a hudba nebo jinak konkretizované rubriky, tak aby bylo možné velice malý prostor využít smysluplněji. V rubrice Kultura kolem nás v sobotní příloze jsou populární témata společenského charakteru. V roce 1993 jsou v kulturní rubrice na s. 3 delší texty, hodně prostoru je věnováno divadlu. Píše sem například Jaroslav Vanča (např. o sestrách Válových). Výtvarné umění doplňují filmy a literatura, v pátek je střídá redakční pošta, horoskop a rubrika Spotřebitel, také pondělí je „bez kultury“. V roce 1995 o výtvarném umění přispívá Rút Horáčková, texty jsou i nadále velmi stručné a často se omezují na informaci (např. text o bienále). S rokem 1997 dostává deník podtitul „Český deník v českých rukou“ a výtvarné umění se na stránkách objevuje jen zcela minimálně, téměř vůbec. Fungoval do roku 2007.

## 8. Závěr

### **Závěry práce v konfrontaci s hlavními myšlenkami výtvarných teoretiků, kritiků a publicistů.**

Role, forma i obsah textů interpretujících a hodnotících výtvarné umění jsou nejednoznačné a nejasně specifikované, stejně jako hodnoty, publikum, platformy a autoři výtvarně publicistických obsahů. Problematická není jen mediální reflexe výtvarného umění ale také výtvarné, resp. vizuální umění samotné. Současné vizuální umění se vymezuje spíše negativně. Je neestetické, nedekorativní, nezobrazivé, nevýtvarné, mnohdy nemateriální, nevystavitelné, nedokumentovatelné, a vizuálním prostředkům se velmi často vyhýbá. „Deestetizace, dematerializace a efemerizace“ (Vilar 2011, 37), „odklon od vizuálního potěšení“<sup>222</sup> (Kwon 1997, 91) a příklon k „estetice významu“ (Danto 1997) souvisejí s konceptuálním přístupem k vizuálnímu umění (Bourriaud 2004, Havránek – Mančuška 2004, Potts 2008, Vásquez Rocca 2013) a z hlediska vývoje výtvarného umění nejsou ničím překvapivým ani novým (jen v druhé polovině 20. století lze zmínit land-art, minimální umění, performance, akcionismus, body art ad.). Přesto podle teoretické reflexe např. v období šedesátých let 20. století nedošlo z hlediska výtvarné kritiky, resp. publicistiky k tak zásadním změnám v psaní o výtvarném umění jako za posledních pár desetiletí. Řada teoretiků se ale také shoduje, že je šedesátá léta třeba vnímat jako zcela specifickou dobu, k níž mohou právě léta devadesátá v českém prostředí mimořádností i určitým vybočením z vývoje tvořit jakousi paralelu.

Nakolik tedy psaní o výtvarném umění odpovídá změnám, kterými prochází jeho předmět? Nebo souvisí proměna výtvarné reflexe daleko spíše se změnami, ke kterým došlo na poli mediálním? A zprostředkovává ještě toto současné psaní o výtvarném umění informace, hodnocení a možnost porozumění výtvarnému nebo tedy vizuálnímu umění?

Na základě analýzy textů, které vyšly v českém tisku v 90. letech 20. století, byla popsána transformace české výtvarné reflexe a její vývoj, který lze do velké míry vztáhnout i na první dekádu nového tisíciletí. Závěry byly porovnány se zjištěními obdobných výzkumů, které proběhly v posledních desetiletích v různých částech světa (ve Skandinávii, Velké Británii, JAR, USA, Brazílii a Mexiku).

---

<sup>222</sup> „Withdrawal of visual pleasure.“ (Kwon 1997, 91).

Na základě srovnání byly posouzeny vstupní hypotézy o asynchronicitě, specifičnosti a dvojí rovině, resp. autorství a také teze o posunu od výtvarné kritiky k výtvarné publicistice. Závěry jsou následující:

Charakter textů je dán v naprosté většině autorem článku. A to nejen pokud jde o strukturu, srozumitelnost, argumentační složku nebo schopnost vyložit dané dílo/umělce/přístup, ale také pokud jde o jazyk a styl i téma a formát. Hodnocení reflexe výtvarného umění lze tedy strukturovat podle kritiků/recenzentů, redaktorů a spolupracovníků teoretiků. V tomto smyslu lze hodnotit produkci jednotlivých periodik a časopisů právě podle autorského okruhu. Mediální díl odpovědnosti nespočívá jen ve spolupráci a oslovování autorů, ale také ve filtrování „čtenářsky zajímavých“ témat. Právě prostřednictvím výběru témat lze podle Marka Pokorného „dělat“ výtvarnou kritiku. V rovině témat, která jsou v souvislosti s výtvarným uměním reflektována ve většině specializovaných periodik (vyjímaje *Umělce*, *Flash Art*, odborná periodika a několik blogů), je přitom směrem k současnosti možné považovat za platnou hypotézu o posunu od kritiky k publicistice. K posunu od výtvarné kritiky k výtvarné publicistice ale došlo nikoli v rovině obsahu nebo jazyka textů, ale v rovině témat. Nejedná se o proměnu jednoho typu textů v druhý, ale o uplatnění druhého typu textů na úkor prvního. Pokud jde o periodika s nižší periodicitou, v kulturních časopisech se charakter textů příliš nezměnil, podobně je to s frekvencí témat výtvarného umění. Spektrum výtvarných časopisů nebo specializovaných periodik a sborníků, které dávají prostor výtvarnému umění, se proměnilo, pestrost poloviny devadesátých let i konce dekády s prvními roky po r. 2000 značně poklesla. Internet ji zatím nedokáže suplovat. K výrazným změnám došlo zejména v denním tisku, kde je obsah i forma reflexe výtvarného umění v porovnání s obdobím před dvaceti lety na výrazně nižší úrovni.

Zajímavý a s delším odstupem lépe prověřitelný je/bude také názor, že devadesátá léta 20. století v českém prostředí znamenají spíše zmíněný výkyv. Rozsah, kvalita i pestrost platform umělecké reflexe a textů o výtvarném umění (a obecně také o dalších oblastech) vycházely z euforie a snahy dorovnat se Západu (Kosařová-Fořtová). Vývoj v dalším tisíciletí může v návaznosti na toto vzepětí působit jako stagnující až upadající.



Nepotvrdila se hypotéza o specifičnosti české výtvarné publicistiky 90. let a výrazné provázanosti společenských změn s jejich uměleckou reflexí, kterou by následně reflektovaly také kritické a publicistické texty. K obdobným závěrům totiž docházejí teoretici ze všech zmíněných zemí.

Předpokládaná dualita problematiky byla prokázána ve smyslu klíčivosti osoby autora textu (a mechanismů, na jejichž základě dochází k jejich výběru). Také hypotézu o asynchronním vývoji umění, resp. jeho reflexe potvrdila analýza textů z let osmdesátých a devadesátých. I v kontextu výzkumu zahraničních akademiků a teoretických textů lze tvrdit, že se umělecká kritika neproměnila v souvislosti s proměnou umění. Tyto změny jsou vnímány jako oddělené. Naopak jako silná je vnímána souvislost proměny textů o umění s transformací, kterou prošla sama média – tato změna se ale nevztahuje tak zásadně k období samotného přelomu osmdesátých a devadesátých let 20. století a přechodu k soukromému vlastnictví, jako k vývoji, kterými tištěná média prošla v průběhu devadesátých let a s přelomem tisíciletí.

Pro ověření hypotéz a porovnání vlastních závěrů uvedených v kapitolách Koncept a kontext a Umění, média a trh jsem otázky k charakteru výtvarné reflexe 90. let s přesahem k současnosti položila také vybraným výtvarným teoretikům, kurátorům a redaktorům.<sup>223</sup> Nestrukturované rozhovory sledovaly klíčové změny po roce 1989 na výtvarné scéně a v médiích, mechanismy spolupráce teoretiků s médii, proměnu formátů textů o výtvarném umění, výtvarná témata v tisku ad. Shrnutí těchto tvrzení a konkrétní citace k uvedeným problémům jsou obsahem následující závěrečné podkapitoly. Charakterizují posun v psaní o výtvarném umění tak, jak jej vnímají ti, kteří byli a jsou jeho součástí. Tyto rozhovory sloužily také jako podklady pro upřesnění a doplnění informací o výtvarné publicistice v kapitole Postprodukce v post-totalitě. V příloze práce jsou uvedeny vybrané rozhovory, v nichž zazněly důležité formulace ke klíčovým aktuálním otázkám, v kompletní podobě.

---

<sup>223</sup> Marek Pokorný, Tomáš Pospiszyl, Karel Císař, Lenka Lindaurová, Milena Slavická, Jiří Ptáček, Josef Chuchma, Jan Vitvar, Jan Skřivánek, Magdalena Čechlovská, Lenka Dolanová, Ivan Mečl, Palo Fabuš, David Kořínek, Petr Vaňous, Jan Rous, Vít Havránek, Jiří Šetlík, Zuzana Kosařová-Fořtová, Peter Kováč.

Kritika nikdy není objektivní nebo nesubjektivní, vždy je to věc volby, názoru nebo programu, ale také důsledného rozebírání souvislostí. (...) Pokud vulgárně přenesu Popperův koncept falsifikace do praxe kritiky, kritik není od toho, aby se nemýlil. Kritik je ten, kdo má vznést silný, vyargumentovaný názor na určitou věc. A jeho vůle k omylu musí být obrovská. Ta je základem jakékoli kritiky. Když se nebudu silně mýlit, tak ani nebudu mít silnou pravdu. Nespravedlnost je součástí kritiky, prosazování nějaké hodnoty nebo prověřování nějaké hodnoty. Zpětně pak vím, že jsem se mýlil – všichni se mýlíme a čas to ukáže. Možná strach z toho se mýlit je symptomem současné doby, strach být nespravedlivý. Protože je samozřejmě jednodušší, když se nějaká věc zábavně popíše a názor se nevysloví (Pokorný 2009).<sup>224</sup>

## 8.1. Závěry: rozhovory

Oslovení kritici, teoretici a redaktori (Karel Císař, Marek Pokorný, Tomáš Pospiszyl, Lenka Lindaurová, Jan Vitvar, Josef Chuchma ad.) dávají stav kritického psaní do souvislosti s fungováním médií. Naopak, i kvůli srovnání se zahraničím, odmítají vazbu s uměním jako takovým – teze, že se charakter kritiky posunul s proměnou umění, je vyvrácena.

Západní standard, že je člověk zaměstnaný v médiu a zaměřený výhradně na výtvarnou scénu, tady není. Je to dané kombinací faktorů. Na tahu by ale měla být média, výtvarná scéna s tím nic dělat nebude. Média přicházejí o významnou část české kultury, která je navíc dobrá. Je to škoda i pro média, že nereflktují zajímavé věci, které by pravděpodobně zajímaly čtenáře (Vitvar).<sup>225</sup>

Každý deník na Západě obsahuje výtvarnou rubriku určité kvality a je pocta do takové rubriky psát. Není to jako u nás, kde si každý trófu hodnotit nějakou výstavu a psát o výtvarném umění. Noviny, které tvrdí, že jsou seriózní, by se měly snažit o něco jiného (Lindaurová).<sup>226</sup>

<sup>224</sup> Marek Pokorný po studiu na katedře estetiky FF UK pracoval od r. 1992 jako redaktor pro deník *Prostor* (pod vedením Jiřího Peňáse), *Lidovou demokracii* a od r. 1994 pro *MF Dnes*, kde poté vedl kulturní rubriku. V druhé polovině 90. let vytvořil a vedl časopis *Detail* a jako výtvarný kritik spolupracoval s deníky (*Mladá fronta Dnes*, *Lidové noviny*) i časopisy (*Umělec*). Od roku 1999 do r. 2001 působil jako vedoucí kulturní rubriky časopisu *Týden*. Jako kurátor spolupracoval s Národní galerií, Galerií hlavního města Prahy i s menšími galeriemi (Galerie Václava Špály), zejména s pražskou MXM, ale také na prezentaci České republiky na Bienále v Benátkách (2005). Od r. 2004 do r. 2012 byl ředitelem Moravské galerie v Brně, předtím působil rok jako hlavní kurátor Domu Pánů z Kunštátu (Dům umění města Brna), v současné době je ředitelem Galerie města Ostravy Plato. Publikoval řadu textů v katalogích a monografiích českého současného umění.

<sup>225</sup> Jan H. Vitvar vystudoval žurnalistiku na FSV UK a už za studií začal pracovat pro *MF Dnes*, kde pak tři roky působil jako výtvarný redaktor (pod vedením Marka Pokorného, pozice výtvarného redaktora se následně rušila). Následně řídil kulturní rubriku týdeníku *Nedělní svět*. Od roku 2006 je redaktorem týdeníku *Respekt*, vedoucím kulturní rubriky.

<sup>226</sup> Lenka Lindaurová je publicistka, teoretička a kurátorka. Vystudovala pedagogickou fakultu UK. Od roku 1989 redaktorka kulturní rubriky *Lidových novin*, kde jí s odchodem do časopisu *Umělec* vystřídal Marek Pokorný. V druhé polovině 90. let přispívala do kulturní rubriky časopisu *Týden*, psala také do

Podle Zuzany Kosařové-Fořtové stav umělecké produkce i reflexe nejvíce problematizuje obrovský objem obojího a z něj plynoucí zahlcenost (informacemi, podněty, výstupy), která deformuje kritéria umělecké kritiky stejně jako jejího předmětu. Dalším důležitým faktorem je, podle ní a řady dalších, také situace, kdy se v malé zemi všichni znají a často je poji jiné, než profesionální vazby, což kritické psaní velmi komplikuje. Tuto „písečkovitost“ české výtvarné publicistiky, navázanost na kurátorské aktivity a osobní provázanost profesionálů výtvarně-umělecké oblasti, zmiňuje většina dotázaných.

### ***i) Role médií***

Většina teoretiků se naopak shoduje na argumentu, který pro zdůvodnění mizení výtvarného umění ze stránek periodik používají i sami redaktoři, a totiž, že výtvarné umění stojí na okraji zájmu i proto, že česká společnost je daleko více orientovaná na literaturu a divadlo (Císař, Pokorný). Menšina dotazovaných vnímá českou veřejnost, pokud jde o výtvarné umění, jako relativně vzdělanou (např. Kováč).<sup>227</sup> Argument orientovanosti na jiné oblasti kultury, ale nemá obstát. Lenka Lindaurová, Marek Pokorný i Jan Vitvar trvají na tom, že média mají pokrývat veškeré oblasti kultury, mají „vzdělávat“, „formovat“ čtenáře, a to i masová média, resp. deníky.

Výtvarná kultura obecně má v české společnosti slabší postavení už od Národního obrození. Nemá tu tradici. To bohužel média spoluutváří a spolukonzervují. Takže když tu výtvarné umění nebylo, tak tu nikdy nebude. Druhý problém je, že specialisti a odborníci z oborů humanitních věd nemají potřebu vstupovat do diskuzí, angažovat se ve veřejném prostoru (Pokorný).

Provoz médií vede k tomu, že tu o výtvarném umění píší lidé, kteří mají určité vzdělání, ale malé zkušenosti s formulováním nějakého stanoviska. Jsou to autoři, kteří nemají zkušenost žádnou, prostě proto, že to je ekonomicky výhodnější. Myslím si, že to vůbec nesouvisí s povahou umění, ale s povahou vývoje ve společnosti, který není specifický jen u nás. Jiná situace je možná v Británii, kde je současné výtvarné umění součástí společenské diskuze (Císař).<sup>228</sup>

---

*Art&Antiques, Literárních novin, Respektu*, kurátorsky je spojena zejména s Cenou Jindřicha Chalupeckého, v čele jejíž nadace působila až do loňského roku.

<sup>227</sup> Peter Kováč působí jako výtvarný redaktor (*Rudého*) *Práva* už od r. 1980. Vystudoval dějiny umění na FF UK a zabývá se převážně obdobím vrcholného středověku. Kromě *Práva* publikoval také odborné texty v časopise *Umění*.

<sup>228</sup> Karel Císař, od r. 2000 vědecký pracovník Filosofického ústavu AV ČR. Vystudoval filosofii na filosofické fakultě UK (Ph.D.) a Faculté des Lettres Université de Geneve. Od roku 1997 spolupracuje jako editor s *Revue Labyrinth*. V letech 2000-2003 byl editorem časopisu *Umělec*. Jako kurátor spolupracoval s berlínským Kunstlerhaus Bethanien a štutgartskou Akademie Schloss Solitude,

Je vinou médií, že je současné umění pro širší veřejnost špatně akceptovatelné. Mají spoustu předsudků – řada věcí, které jsou ve světě běžné a normální a pro lidi srozumitelné, tady neprojde, diváci z nich pak zbytečně mají hrůzu a nechodí na výstavy nebo mají pocit, že to je trochu podvod. Noviny přeci mají mít určitou vzdělávací hodnotu, osvětu. Lidé potřebují dostat impuls, aby se šli na něco podívat. Je to zřetelné, když srovnáte, kolik je lidí v galerii v zahraničí a kolik tady (Lindaurová).

Decentralizace médií je evidentní a na recipienta je kladen velký nárok na rozlišení a porovnání informací. Tištěná média začínají být archaickou kategorií, protože řada informací se šíří jen slovem a obrazem. Ale každá formulace, každá metaforizace je důležitá pro myšlení (Mečl).<sup>229</sup>

Protože je v denících redakční práce definovaná tak, že několik redaktorů píše o všem, velmi rychle a lidovou formou, dochází k velké nivelizaci a popularizaci, ale protože ti redaktoři zároveň výstavy hodnotí, je to zároveň zploštění, text je určitá informace s procenty. (...) Umění hodnotí lidé, kteří neznají kontext, ani nemohou stíhat vědět všechno. Pak se tam píše, že Skrepl je brilantní kreslíř, nebo že Malich přešel v 60. letech k tehdy módní abstrakci. Je to asi dané i formátem. Recenze nemůže být na osmnáct set znaků (Vaňous).<sup>230</sup>

Ve výtvarném umění chybí rovina, která by se dala označit jako „pop“. Jeho „zábavnost“ a tedy potenciál udržet se v médiích je tedy nižší, přestože neexistence populárního ve výtvarné oblasti je hodnocena pozitivně.

Pokud jde o reflexi umění, hudba je na tom ještě hůř, než výtvarné umění, protože pokrývá pouze pop. Divadlo je o něco lepší, literatura také. Ve výtvarném umění není rozdělení na pop a alternativu. Pop je to pouze podle jmen, je tu několik autorů, kteří média zajímají, jako David Černý, kterému se podařilo vybudovat si velmi silnou pozici. Přestože Rafani nebo Guma Guar dělají srovnatelně výrazné věci, nepíše se o nich. (Vítvar).

## **ii) Formáty textů o výtvarném umění**

Pokud jde o formáty, shodují se oslovení odborníci na problému deformace žánru recenze. Jako recenze jsou prezentovány „výcucy“ z tiskových zpráv (Císař,

---

podílel se mj. na pražském Praguebiennale 2, Bienále mladého umění (2005) a množství výstav v Čechách i zahraničí. Přednáší na AVU (od r. 2001), je profesorem na VŠUP (od r. 2008), spolupracuje s řadou institucí jako porotce při udílení cen, poradce pro publikační činnost, přispívá do katalogů i teoretických publikací (např. editace knihy *Co je to fotografie?* z r. 2004). Publikoval v časopisech *Detail*, *Flash Art*, *Revue Labyrinth*, *Tema Celeste*, *Umělec*.

<sup>229</sup> Ivan Mečl, typograf, vydavatel a zakladatel nakladatelství Divus, vydávajícího mj. také časopisy *Divus* a *Umělec*, kam od roku 1998 také psal.

<sup>230</sup> Petr Vaňous (1975) je kurátor a historik umění, kurátorsky se zaměřuje na malbu. Publikoval v časopisech *Art & Antiques*, *Revolver Revue*, *Revue Art* a *Ateliér*.

Lindaurová) nebo infoservis doplněný procentuálním hodnocením (Vitvar). Žánry výtvarné publicistiky jsou reportáž, rozhovor a profil (Císař).

V situaci, kdy v řadě deníků neexistují výtvarní redaktoři, vznikají tiskové zprávy k výstavám už s předpokladem, že článek bude z naprosté většiny informací a citací – ještě častěji přetištěním doslovného znění. Úměrně tomu jsou tiskové zprávy koncipovány, nikoli jako zdroj, ale jako výstup, tak aby potenciální úpravy textu nedeformovaly jeho význam a neposunuly smysl (Kosařová-Fořtová).<sup>231</sup>

Celkově reflexe umění inklinuje ke kombinaci tiskových zpráv a dojmologie. Spektrum formátů bylo dříve širší, dnes to bude glosa, pokus o recenzi, rozhovor tam taky bude, ale formátům chybí koncept (Chuchma).<sup>232</sup>

Denní tisk pestrost formátů potřebuje, protože to je práce s živým jazykem, aktualizuje kritický aparát. Kde jinde než v denících by se měly objevovat různé formy vyjadřování, polemika, sloupky, esej. Není to jen ve směru k výtvarnému umění, týká se to obecně jazyka, kterým se píše o umění. (...) I reflexe dnes musí překračovat hranice, tak jako disciplíny překračují hranice. Žánry se mísí a vyvíjejí, vznikají nové formáty jako blog, které jsou heterogenní útvary. Je nesmyslné vnímat posun v textech o umění jako pohyb od kritiky k publicistice. Spíš než pohyb od něčeho k něčemu jde o propojení, resp. využívání všeho dohromady. Důvodem k tomu je rychlost i množství dat, která je třeba vstřebávat, a snaha o informování a uvedení tématu (Vaňous).

Jako lepší alternativu infoservisu vnímají dotazování rozhovory s umělci nebo kurátory (Lindaurová, Vitvar). Problematický je ale v tomto ohledu rozsah. Z důvodu jeho omezenosti není rozhovor možné pojmout jako ideální formát pro výtvarné umění.

Z důvodu omezeného prostoru vlastně udělat smysluplný rozhovor úplně nejde. Proto se to řeší tak, že uvedou informaci a citují z tiskové zprávy kurátora, bohužel často větu, která není ničím zajímavá (Lindaurová).

Ankety jsou oblíbený formát, snadné na zpracování, zaplní místo, takže je to výhodný ekonomický formát, otázky jsou krátké, odpovědi jsou krátké, nic se nedozvíte, ale máte pocit, že jste v obraze, že se jedná o důležitý problém. Je to taková hra (Vaňous).

Recenze se pozná podle hvězdiček nebo procent ale není názorová (Vitvar).

---

<sup>231</sup> Zuzana Kosařová-Fořtová je historička umění, publicistka a kurátorka. Pusobí v Galerii Rudolfinum.

<sup>232</sup> Josef Chuchma vystudoval Fakultu žurnalistiky UK. Od roku 1984 působil v časopisu *Mladý svět*, od roku 1993 byl redaktorem kulturní rubriky týdeníku *Respekt*. Od roku 1994 do roku 2002 byl vedoucím kulturní rubriky deníku *Mladá fronta DNES*, až do roku 2013 vedl sobotní esejistickou přílohu *Kavárna*. Nyní vede sobotní přílohu *Lidových novin* *Orientace*.

Problematická je také autorita výtvarných kritiků, recenzentů. Podle některých dotazovaných se totiž výtvarné umění, na rozdíl od dalších témat, resp. rubrik, cítí velká část veřejnosti povolána hodnotit – texty o umění nevnímají takoví čtenáři jako vzdělávací (jako např. v případě politických nebo zahraničních komentářů), ale jako rovnocenný dialog se čtenářem, z čehož plyne i očekávání „srozumitelného“ jazyka.

Cílem kritiky pro mne je, aby umělec nemohl text snadno odmítnout, aby se jednalo o partnerskou konverzaci, aby tam vnímal promyšlenost a argumentaci a stálo mu to za protiargumentaci v případě, že nesouhlasí. (...)

V textech o umění se nelze vyhnout výtvarnému jazyku, hudba ho také používá, terminologie se používá běžně. Většina lidí ví, co je ambient a revival a neví, co je performance nebo happening. V deníku to klidně přeloží jako představení nebo událost, ani redaktor nezná slova, která se používají už desítky let. A pak jsou slova jako metafyzika a to je jedno, jak dlouho je v naší kultuře a jestli mu někdo rozumí nebo ne a v jakém typu textu se má objevit, prostě nepronikne do textu, protože se předpokládá, že se s ním potenciální čtenář nesetká. Což ale není ani pro čtenáře dobře, že se to o něm předpokládá. Češi jsou přitom vázaní na jazyk (Ptáček).<sup>233</sup>

Například Peter Kováč ale říká, že texty o výtvarném umění mohou a mají být psány bez odborné terminologie, čtenářsky vstřícným jazykem, a to i texty odbornějšího rázu. Důležitá podle něj není ani délka textu, ani formát, protože smyslem výtvarné publicistiky není formovat vkus nebo vzdělávat, ale orientovat čtenáře v dění na výtvarné scéně – klidně subjektivně nebo pouze formou zprávy.

### **iii) Kritika**

Pojmy „kritika“ a „recenze“ nejsou pevně ujasněné a jejich používání některými teoretiky je zaměnitelné, někdy je chápou přesně opačně. Obojí má přinášet určitý názor, zatímco u jednoho je to ale zdůvodněné „líbí, nelíbí“, v případě kritiky je požadováno hlubší porozumění věci, snaha vyložit dílo.

---

<sup>233</sup> Jiří Ptáček (1975) historik umění, kurátor, redaktor, pedagog, publicista – pedagogicky působil na Vysoké škole technické v Brně, fakultě umění, na oboru video. Publikoval v časopisech *Umělec*, *Ateliér*, *Fotograf* ad. Působil jako kurátor Galerie NoD, kurátorsky spolupracoval na řadě výstav.

Kritika je založená na zdrojích, na metodě a samozřejmě na osobním názoru, ale má daleko větší hodnototvorné oborové ambice a závěry kritiky by měly mít širší platnost než jenom nějaký názorový popis (Pokorný).

Kritika je charakterizována jako strukturované a metodologicky ukotvené subjektivní hodnocení, které obsahuje argumentaci podporující formulovaný názor i další souvislosti. Kritika může podle některých spočívat jen ve výběru témat, orientování čtenáře určitým směrem (Pokorný), podle jiných je dána až zpracováním daného tématu (Fabuš):

Výtvarná kritika se dá dělat už jen akcenty a výběrem témat, dramaturgií. Ta často publicistice chybí. Není třeba zprostředkovat kritické soudy, ale tím, že čtenáře specificky orientuji, což se v čase projeví, má taková práce kritický dopad. V případě deníků to tedy stačí volbou témat (...) Výtvarná kritika má dát najevo, co je důležitý moment, důležitý autor nebo výstava, která má společenský přesah nebo historické souvislosti (Pokorný).

(Kritika je) názor pisatele, který ovšem neznamena jen kladné nebo záporné hodnocení. Znamená to, že autor umělce trochu rozebere, připomene jeho tvorbu, svůj názor zdůvodní a v té práci umělce něco najde. Pokud ne, nemá smysl, aby o ní psal (Lindaurová).

Kritika spočívá v metodě. Ve smyslu atributů textu v deníkovém provozu je kritika, se vším, co k ní patří, nad možností média (Chuchma).

Historik umění by neměl mít vkus ani výtvarný názor, měl by se pokoušet definovat problémy v historii umění, rekonstruovat vývoj, zdůvodňovat proč vývoj šel tak a tak. Žurnalista i kritik zapojují svojí osobnost, měl by tam být informační základ, ale důležitý je vlastní názor, vstup do problému. Historik by měl objektivizovat problémy (Vaňous).

Mění se role umění ve společnosti a s tím i role kritiky. Kritik i podle Chalupeckého neměl hodnotit ale interpretovat. Pokud text něco hodnotí, je to spíš recenze. Kritika umění zasazuje do kontextu své doby, do kontextu vzniku, ale neříká, jestli je dobrá výstava, dobré umění. Hodnocení svým způsobem vychází z toho, že se tou výstavou kritik zabývá. Já osobně si myslím, že čím více se o umění píše, tím méně je kvalitní kritiky, týká se to nejen tištěných médií, ale i blogů. Tím se umění stává čím dál elitnější. Kritiky je velice málo, většinou to jsou spíš recenze. Co je umění, co je hodnocení, je pořád v pohybu. Pokud si klademe pořád stejné otázky jako před dvaceti lety, nemá smysl se ptát, jak se proměnila kritika. (...)

Kritika nespočívá v nastolování témat, spočívá ve způsobu, jakým aktuální témata zpracováváte. Pokud kritik výstavu strhá, obviní kurátora i umělce z toho, že je to nepřístupné, tak selhal, protože je jeho úkolem umění divákům přiblížit, zpřístupnit (Fabuš).<sup>234</sup>

To, co Marek Pokorný označuje jako institucionální kritiku, chybí podle Jana Vitvara v médiích z nedostatku času a financí – v situaci, kdy výtvarné umění pokrývají externisté. „Nejsou žádní výtvarní redaktori, natož aby byli investigativní. Externista zveřejní maximálně tak recenzi.“ (Vitvar).

Stejně tak chybí už zmiňovaná názorová kritika.

Ve výtvarném umění chybí tříbení názorů, nikdo nereaguje na to, co někdo napíše. Ve filmu to existuje, filmoví recenzenti se hádají, co je dobré a co hloupé. Ve výtvarném umění se případně jedná o nějaké individuální názory. U výtvarného umění tu chybí zástupci určité pozice, jako třeba u filmu, kde už odhadnete, co se kterému recenzentu líbí (Pospiszyl).<sup>235</sup>

Dalo by se nepochybně říci, že někteří představitelé novinové kritiky od počátku 90. let byli typicky hodnotící kritici. Marek Pokorný by toho byl dobrý příklad, další příklad by byl Tomáš Pospiszyl (...). Ti dva jsou jediní čeští kritici toho dvacetiletí. Jejich estetický názor byl důležitý. Nesou s sebou to, co Roberta Smith v *New York Times* nebo Adrian Searle v *Guardianu*: Už víme, co si myslí. Není důležité s jejich názorem souhlasit, ale vědět vůči čemu se vymezujeme. To je podle mě názorová kritika, která dnes vlastně vůbec neexistuje. Ta se ale odehrává spíš v deníkové kritice než v odborných časopisech (Císař).

Žánr výtvarné recenze, bez ohledu na příslušnost k tomu či onomu časopisu, se velkou měrou potýká buď se suchopárnou informační neutralitou, opatrnictvím, které pisatelé brání ve vyjádření vlastního názoru, nebo evidentně dokládá osobní spříznění s vystavujícím umělcem, což na malé české scéně není zdaleka neobvyklé. Recenzí s jasně formulovanými kritickými argumenty, které si přitom vůbec nemusejí hrát na božskou a všespasitelnou objektivitu, je bohužel stále pramálo. (...) (Pachmanová 1999, 18).

---

<sup>234</sup> Palo Fabuš vystudoval fakultu informatiky na Masarykově univerzitě v Brně a Mediální studia na fakultě sociálních věd tamtéž. V letech 2004-5 vedl časopis IM6, od roku 2005 do roku 2008 byl editorem Literárních novin. Spoluzaložil web Jlbjt (2007) od roku 2009 byl editorem časopisu Umělec, který od roku 2011 vede. Vyučoval na FF MU Brno, FaVU Brno, FIT VUT Brno, FAMU a AVU.

<sup>235</sup> Tomáš Pospiszyl je kritik, kurátor a historik umění. V letech 1997 až 2002 byl kurátorem Národní Galerie v Praze, v roce 2000 byl na stáži v MoMA New Yorku. Působil v redakční radě časopisu *Umělec* a působí v radě tranzit.cz. iniciativy pro současné umění. Vyučoval na FAMU a v současnosti působí na katedře teorie a dějin AVU. Publikoval recenze jako externí přispěvatel v časopisu *Týden, Umělec* ad., přispívá do *Lidových novin*.



#### **iv) Reflexe výtvarného umění – pro koho a proč?**

Uzavřenost umění, kterou média svým působením spoluvytvářejí, je problematická pro společnost spíš než pro samotné umění. I tak specifický žánr, jako je výtvarná kritika, je zásadní pro intelektuální úroveň široké veřejnosti.

Výtvarné umění stejně jako umění v jakékoli jiné formě, je otevření se něčemu a očekávání nějaké zpětné vazby. (...)

Problém je, že neumíme zacházet s jazykem, srozumitelnost textu souvisí také s tím, že se nepoužívají slova zkresleně. U nás velice málo lidí píše a velice málo lidí čte náročnější texty, čte se hodně, ale spotřební psaní, a to pak ovlivňuje projev lidí, to jak se čeština používá. Odborná čeština a významy slov se užívají jako klišé. Všichni používají v různých souvislostech ustálené obraty, pracují s automatismy. V paměti se fatálně projeví to, jakým způsobem píší deníky o vizuální kultuře. Texty publikované v deníku mají dopad na jazyk i na budoucí reflexi doby, ve které vznikaly. Současné deníkové texty jsou informací o tom, že vydavatelům nejde o osvětu, o názor. (Vaňous).

Reflexi umění potřebuje čtenář, který se rád dozví něco nového nebo si utváří představu nebo naopak potřebuje být znejistěn ve svém náhledu. Jakákoli absence kritického myšlení je problém. Myslím, že se o výtvarném umění píše dost, záleží na tom jak a o čem. Nemyslím, že by se vytrácelo. Problém je v nevzdělanosti a podceňování čtenářů. (...) Když srovnáme výkony naší kritiky s texty o umění, které vycházejí v Německu, Francii, Anglii nebo Itálii, která je daleko méně vzdělaná, obecné niveau je daleko níž než tady, rozdíl je nebetyčný. To co si dovolí publikovat *Neue Zürcher Zeitung*, to si u nás co do kvality a náročnosti zpracování nedovolí publikovat ani oborový specializovaný časopis (Pokorný).

Paradoxně nejviditelnější je umění, které je v denním tisku prezentováno jako něco, co výtvarné umění není. Zatímco daleko radikálnější umění, které je běžným současným uměním, kvůli náročnosti skoro vůbec reflektováno není. Takže výtvarné umění do jisté míry vyklidilo pozice, což je dané do jisté míry ekonomicky. Ovlivňuje to potencionální publikum. Je to uzavřený kruh. Ze sta procent na kulturu dává město na výtvarné umění 6%, teď po určitém tlaku 13 – 16%, což by odpovídalo prostoru, který má výtvarné umění v časopisech nebo denním tisku, tak by to odpovídalo návštěvnosti výstav. (...) Pokud by se o výtvarném umění víc informovalo, vedlo by to k vyšší návštěvnosti výstav a jejich lepšímu financování a vyšší kvalitě a vyšší náročnosti textů (Císař).

V něčem je dobré, když umění funguje uzavřeně, nereflektovaně, ale nelze to zobecňovat. Platí to pro určité umělce a kurátory. Ale není to dobré pro společnost. Společnost potřebuje reflexi umění a kontakt s ním, protože jinak nechápe, kam se současné umění dostalo. Současná společnost se učí používat technologie a techniku, bez které by nemohla fungovat, ale neučí se používat umění, nevadí jí, že z něj nemá dojem, emoce (Lindaurová).

Scéna se nadechuje, je čím dál zajímavější. Je chyba médií, že o tom nepíší, nesledují malé galerie, kde se dějí zajímavé věci. Nemají lidi, kteří by denní důkladně sledovali, proto jdou jen po těch velkých.

Výtvarná scéna v tom také není nevině, veřejnost ji moc nezajímá. (...) Pro umění je ale dobré, když se snaží s veřejností komunikovat, nemůže být stále v undergroundu. (...) Taková uzavřenost svědčí subkultuře, ale nikoli provozu (Vitvar).

Přijíme to, co nám jinde chybí. Neházíme čtenáři klacky pod nohy, ale nepřinášíme to, co chce číst – přinášíme mu to, co číst nechce. Musíme být o krok nejen před čtenářem, musíme být i o několik kroků napřed před umělci, protože *Umělec* není jen pro čtenáře laika ale i pro čtenáře odborníka, čtenáře umělce, takže se nespokojuje s tím myšlenky umělců rozvíjet. Je třeba předvídat, předpokládat, o to je potřeba se pokoušet (Mečl).

Pořád tady existují stejné ikonografické modely, lidé se pořád ptají, co na obraze je. Záleží přitom jen na ochotě, na zájmu, snaze porozumět něčemu, čemu přirozeně diváci nerozumí i proto, že k tomu nemají vzdělání a kontinuitu. Některé otázky mohou být naivní, ale když mají diváci/čtenáři ochotu, tak se postupně vztah prohlubuje. Na vině nejsou média, ale vzdělání. Pokud by měli čtenáři vzdělání, poznají špatně napsané texty a budou jim vadit, a na základě jejich zpětné vazby mohou takové texty vymizet z médií (Ptáček).

Zodpovědnost za výtvarnou gramotnost nelze shodit jen na média, přestože je zásadní, aby v nich výtvarné umění figurovalo. Upadá zejména kvalita vzdělávání v této oblasti a tu pouze média kompenzovat nemohou (Kosařová-Fořtová).

V ideálním případě kritika do jisté míry, i když to zní násilně, ale já bych tomu věřil, navazuje na pedagogickou aktivitu učitelů. Jako student umění má umělec reflexi kolegů a učitelů a pak už mu k jeho práci nikdo nic neřekne. Proto je pro něj kritický vyargumentovaný názor velmi důležitý. I pokud není vyargumentovaný, je kritika přesto relevantní – z hlediska viditelnosti (Císař).

## **v) Témata**

To, že se o výtvarném umění píše jen v souvislosti s neuměleckými hodnotami, jako jsou krádeže, skandály a ceny, zmiňují téměř všichni dotazovaní (Pospiszyl, Císař, Pokorný, Lindaurová, ad.). Trh s uměním, který by mohl být zpětně pro média zajímavý, právě lhostejnost médií k výtvarnému dění brzdí.

To, že se novináři přizpůsobují čtenářům, ne reálné situaci umění, je škoda, i když je pochopitelné, že se umění natolik proměnilo, že tomu opravdu nemohou rozumět, že je současné umění pro ně tak vzdálené, že raději budou psát jen o tom, co je jim samotným srozumitelné a to, čemu nerozumí oni, tomu by čtenář stejně nerozuměl. A reagují jen na skandál (Lindaurová).

Češi mají velice silné vnímání vlastní historie, mají pocit, že něco dokázali, baroko, moderna, kubisté, Kupka, informel, ...osobnosti evropské kultury, proto jsou možná tak konzervativní, protože se považují za

pokračovatele. Je tu pak znát určitá zátěž, kterou třeba na Slovensku nevnímám. Je to mýtus silné historie, podceňování, mindrák, vracíme se pořád k sobě... chybí snaha srovnávat se se světem, vztahujeme se jen k vlastní historii. Zahraniční umění je přitom potřeba kvůli kontextu nejen pro umělce, ale i pro ty, co o umění píší. Internet ho částečně zpřístupňuje, ale zároveň je příliš velký, velice těžko se v něm něco najde. Navíc umění je pořád předmětné, možná za deset let bude tak převedeno do nových médií, že to bude tak fungovat, ale zatím je hodně lokalizované. Myslím, že by tu měla fungovat obdobná věc, jako když se v Respektu překládají texty z časopisu *The Economist*. Aby se dalo vztahovat i mimo ten český rámec, i v rámci psaní o umění (Ptáček).

Trh s uměním by spíš vycházel z galerijního provozu a mediálního obrazu a z toho, jak se k umění celkově společnost staví, z institucionální podpory. Ne, že co se neprodá, to není třeba podpořit – protože trh reaguje na provoz, není hybatelem. Ceny nemůžou vylétnout u autora, kterého nikdo nezná (Lindaurová).

Když se o výstavě hodně píše a mluví, chodí pak na ni hodně lidí (Vitvar).<sup>236</sup>

„Nesrozumitelnost“ nebo problematičnost výtvarného umění je dána absencí kontinuity vnímání této oblasti, informací a srovnání, které se nedají na základě kusých útržkovitých informací poskytovaných médii načerpat. Nevzdělanost v oblasti výtvarného umění zpětně ovlivňuje témata i styl psaní o výtvarném umění a celebritizaci umělců, jako prostředek jak umění přiblížit nebo spíše zatraktivnit, zezábavnit. Taková celebritizace umělců je podle Lenky Lindaurové kontraproduktivní: zpětné negativní působení na umělce je, pokud vůbec, pouze individuální, spíše komplikuje chápání umění, které je takto redukováno. Odpovídá to požadavku, podle kterého má být kultura v médiích zábavná. Zatímco jiné specifické obory, jako ekonomika a sport jsou považované za specializované oblasti, jimž přísluší i vlastní styl a jazyk, od textů v kulturní sekci se požaduje zábavnost, která se špatně kloubí se složitějšími díly, tématy nebo jazykem. Umění redukováno na kauzy nebo osobnosti splňuje tento požadavek, a navíc si vystačí s čtenářsky nenáročným stylem.

Jakmile někdo v českých médiích řekne, že je třeba kulturní rubriku zpopularizovat, vždy „zařve“ výtvarné umění. V české společnosti neexistuje niveau, ke kterému patří zájem o výtvarné umění. V té konzervativní představě o umění se projevuje určité buranství. Samozřejmě, že všude po světě jsou nejnavštěvovanější výstavy impresionismu, ale také tam jsou lidé na výstavách daleko radikálnějšího

---

<sup>236</sup> „Kulturní rubriku čte asi 10% čtenářů MF, v rámci 350 tisíc je to stále větší číslo, než u *Respektu* dohromady“ (Vitvar 2009).

současného umění. Druhá věc je, že výtvarné umění potřebuje určitý pojmový aparát a že je současné umění interpretačně nejednoznačné a složité. To není problém jen deníků, stejný problém jsem řešil i v *Respektu*, daleko elitnějším periodiku. Kupodivu ve sportu nebo v ekonomice podobně specifické termíny nikomu nevadí, tam to tak je, kdežto kultura se redukuje na zábavu a proto v ní jsou termíny na obtíž jako nesrozumitelný jazyk (Chuchma).

Z hlediska jazyka je komplikujícím faktorem, že se výtvarná terminologie do jisté míry překrývá s filosofickou (Kosařová-Fořtová).

Umění potřebuje sdílení, potřebuje jít napříč. Nejlepší historici a teoretici umění jsou lidé, kteří mají přehled o všem, nejen v oblasti umění, ale i v dalších oborech, exaktních oborech. Dovedou aplikovat jiné myšlení na vizuální kulturu, což je nesmírně důležité. (...) Pozici, jakou má výtvarné umění, mají i jiné oblasti, protože u nás rozumějí všichni všemu. Nikdo nic neví, ale všichni mají názor. V rámci vizuální kultury se nikdo na nic nezaměřuje, ale všichni všemu rozumějí, protože to všichni vidí. V denících se publikují veřejné ankety o tom, co je nejošklivější stavba nebo co si lidé myslí o novém projektu Národní knihovny, a všichni tomu rozumějí, protože to je „jejich“ Národní knihovna. To je cílená manipulace. Většina o tom přece nic neví, ani si nehodlá nic zjistit. Nejvíce se pak projevuje přímé přijetí nebo odmítnutí. Emočně jednoduché reakce jsou, při tom jak složitá je vizuální kultura, velice primitivní. Proč, když je doba tak silně postavená na vizuální, není potřeba tu oblast prohlubovat? V textech o umění chybí otázky, protože to znamená angažovat se. Raději se přijímají rychlé soudy, rychlá stanoviska, rychlé rozhodování a na to vizuální kultura doplácí nebo ji to pak zpětně ovlivňuje v tom, co produkuje (Vaňous).

To říkal už Chalupický, že ne umělec, ale divák je v krizi. (...) Pokud bude tendence médií zjednodušující, tak to bude znát i na veřejnosti. (Lindaurová).

Jindřich Chalupický chápal umění jako něco vyššího, a proto ho zajímali i lidé, kteří ho tvoří. V konceptuálním umění se od autorství oprostují, což mě osobně nebaví. I to je důvod, proč se o výtvarném umění moc nepíše, protože autoři nevědí, jak to uchopit a interpretovat. Je jednodušší hodnotit výstavu Čapka a ještě spíš jen instalaci výstavy. Proto je populární David Černý, protože jeho věci jsou lehce uchopitelné, srozumitelné, komunikují, vyvolávají reakce (Vitvar).

Myslím si, že (charakter textů o umění) vůbec nesouvisí s povahou umění, ale s povahou vývoje ve společnosti, který není specifický jen u nás. Jiná situace je možná v Británii, kde je současné výtvarné umění součástí společenské diskuse, ale je to za cenu, že se za umění považují pouze určité věci, umělec se stává veřejnou figurou. Typ publicistiky, která sází na událostní a osobnostní kulturu, sleduje jen určitý segment kultury. V Čechách se o výtvarném umění píše pouze v souvislosti například s Chalupického cenou. Spíš než umění je zprostředkováváno výtvarné dění (Císař).

## **vi) Aktuální problémy**

## Mechanismy spolupráce:

Funkční je řešení, kdy noviny pokryjí specifické oblasti umění externisty. Plat redaktora je vyšší, než když bude periodikum spolupracovat s pěti externisty. Redaktorem ale musí být někdo, kdo si dokáže vytipovat odborníky a ví, kdo je v oboru špička. Někdo, kdo navíc dá prostor i nejstarší generaci, která by se určitě neměla vynechávat, a kdo si bude hlídat i mladé, kteří publikují jenom na internetu, ale mají zajímavé názory. (...)

Dnes už je poměrně těžké sehnat kapacitu, protože nemáte co nabídnout. Honoráře jsou dnes tak legrační, a ti, kdo píšou zajímavě a jsou zrovna v kursu, mají víc nabídek. Řada lidí navíc není oslokována, protože existují osobní rivality. Další oslovení nemají čas, protože ho musí věnovat práci, která je živí (Lindaurová).

Těch pár lidí, kterých si vážím, a kteří píšou zajímavě o výtvarném umění, píšou jinak – jako Tomáš Pospiszyl, nebo mají specifický jazyk a nepřizpůsobovali by ho rádi atributům článku v *Respektu* – jako Jiří Ptáček, nebo lidé, kteří by se nemohli vejít do 5000 znaků – jako Karel Císař, kterého si také velmi vážím, ale pro něj je pět tisíc znaků úvod (Vitvar).

Kvůli problematičnosti spolupráce výtvarných kritiků s periodiky chybí nové generace potenciálních externistů, z finančních důvodů a kvůli zjednodušení provozu a související profesionalizaci nepíšou o umění zkušení autoři a nefungují ani na pozici editorů.

Možná se neobjevují kvůli skeptickému přístupu k tomu, jak média fungují. Mladí kurátoři se objevují, i když řada z nich jsou spíše výtvarníci. Výtvarná kritika se tady neučí. Všichni, kdo se zabývají uměním, jsou hodně silně v rámci oboru, nikdo z venku, kdo by se ve výtvarné scéně orientoval, tu není. Situace výtvarného redaktora také není úplně jednoduchá, protože samozřejmě kurátoři a výtvarníci si vždy myslí, že píšete jako primitiv (Vitvar).

Profesionalizace provozu vedla k tomu, že texty píšou lidé, kteří mají určité vzdělání, ale malé zkušenosti s formulováním stanoviska. V denících píšou o výtvarném umění autoři, kteří nemají zkušenost žádnou, prostě proto, že to je ekonomicky výhodnější (Císař).

Fluktuaci redaktorů, danou finanční politikou periodik, zmiňují jako problematickou všichni dotazovaní. Financování dané prodejem reklamy může do jisté míry ovlivňovat zaměření textů specializovaných periodik (nařčen bývá časopis

*Art+Antiques*, na nařčení se ale neshodnou všichni), u deníků je ale pro podobná omezení užíván argument čtenosti.

Specifičnost jednotlivých textů je zřejmá, pokud si projdeme všechny texty o výstavách Tvrdohlavých, které jsou uvedeny v příloze. Kromě roku 1989 před listopadovými událostmi zprostředkovávají také charakter období počátku a konce 90. let. Skupina odpovídající nejen chronologicky svým vývojem, ale také tvorbou kloubící konceptuální přístup a klasická média, byla zvolena právě proto, že je pro období této dekády typická. Její členové, jejich aktivity i díla jsou navíc relativně známy i těm, kdo se o výtvarné umění nijak zvlášť nezajímají, a je proto snazší vnímat reflexi jejich práce aniž by k tomu byly potřebné další informace a doplňující pasáže.

Texty formátem a délkou odpovídají periodikům, ve kterých vyšly, jazyk a styl záleží na autorovi – ediční zásahy nebyly podle respondentů rozhovorů nijak velké, sami autoři samozřejmě vycházeli při psaní z toho, pro které z periodik, se kterými spolupracovali, text píše, nepředhazovaly se jim ale „cílové skupiny“, „nepoučení čtenáři“, „lehčí styl psaní“ a podobné návody (de)formující jejich výstup v žádoucí produkt. Slovník autorů se ale mění v průběhu doby, a přestože je takový závěr určitě banální, odpovídá období, ve kterém vzniká. Z hlediska výběru témat samozřejmě tento vzorek nevypovídá o ničem jiném, než že je pozornost věnována nejčastěji výstavám a umělcům, kteří jsou „známí“ z hlediska vývoje, popularity, kontroverznosti nebo rozporuplnosti hodnocení, ale také přístupní pro jistou míru ironie a nadsázky, která je např. s postmoderními projevy Tvrdohlavých určitě výrazně spojena.

K zásadnějším změnám dochází teprve s další dekádou, a přestože jsou dávány do souvislosti s potenciálem on-line obsahů, odpovídají tendencím, které naznačil už konec tisíciletí.

Nabízí se otázka, jestli je třeba na základě uvedeného redefinovat uměleckou publicistiku, přeformulovat požadavky na její obsah i formu a přiblížit očekávání realitě současné produkce. A nabízí se také otázka, jestli by taková Umělecká kritika nebo Umělecká publicistika 2.0 ve skutečnosti umožňovala porozumění umění a vnímání umění jakožto více nebo méně důležité součásti (mediální) reality. Vyřazení

výtvarně kritických a publicistických obsahů z masových médií není ohrožující pouze pro výtvarnou gramotnost, ale pro gramotnost jako takovou. Možným řešením je standard a očekávání vývoji posledních desetiletí nepřizpůsobit. Pokud by v České republice existoval jediný významnější deník, který by považoval za otázku prestiže zařazovat minoritní témata i z oblasti kulturní a umělecké, a kvalitou i rozsahem textů aspiroval na uměleckou reflexi deníků jako jsou *The Guardian*, *The New York Times* nebo zmíněný *Neue Zürcher Zeitung*, nemuselo by to nutně ovlivnit kvalitu psaní o umění v dalších periodikách, ale alespoň by to nastavilo ideální, resp. optimální přístup k tématům, která se současným médiím nevyplatí zařazovat. To, že výtvarně kritické a dnes už i výtvarně publicistické texty nejsou standardním obsahem, neznamená, že jím nemají být.

A proč by měla být za výtvarnou, resp. vizuální gramotnost minimálně spoluzodpovědná masová média? Veškeré instituce a iniciativy zaměřené na výzkum a vzdělání jsou vysoce selektivní – vytvářejí a upevňují sociální, politické i estetické stereotypy (Holly – Smith 2009) a postrádají širší kontext souvislostí (Guilbaut 2009). Obdobně selektivní jsou také specializované platformy. Ani umělecké časopisy a kulturní magazíny nezprostředkovávají rámec událostí, v jejichž kontextu interpretovaná umělecká díla vznikají a záleží pak na kvalitě konkrétního textu, jestli dané souvislosti dokáže reprodukovat. Pokud je tvrzení, že umění nemůže existovat a být chápáno bez souvislosti se společenskou situací, v níž vzniká a na kterou reaguje, příliš vzletné, spokojme se s argumentem publika. Specializované platformy neoslovují širokou veřejnost. Za uměleckou gramotnost jsou proto odpovědná nikoli odborná, umělecká nebo kulturní periodika, ale ta média, která mají největší rozsah i dosah.

## 9. Bibliografie

*4 dny v pohybu*. <http://www.ctyridny.cz/o-festivalu>.

A2. 2011. „O nás.“ <http://www.advojka.cz/informace/o-nas>.

Adam, Richard (Ed.). 2010. *Česká malba generace 80. let*. Brno: Mediagate, Wannieck Gallery.

Adorno, Theodor W. 2009. *Schéma masové kultury*. Praha: Oikoymenh.

Alan, Josef (Ed.). 2001. *Alternativní kultura, Příběh české společnosti 1945–1989*, Praha: Lidové noviny.

Alberro, Alexander – Buchmann, Sabeth (Eds.). 2006. *Art After Conceptual Art*. Cambridge: MIT Press.

Alberro, Alexander. 2009. „Periodising Contemporary Art.“ In Anderson, Jaymie (Ed.) 2009. *Crossing Cultures: Conflict, Migration, Convergence*. Melbourne: Melbourne University Press. s. 935–939. Publikováno In Kocur, Zoya – Leung, Simon. (Eds.) 2013. *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Chichester a Oxford: Wiley and Blackwell. s. 54–70.

Alberro, Alexander – Stimson, Blake (Eds.). 2009. *Institutional Critique*. Cambridge, London: MIT Press.  
[https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2011/11/alberro\\_institutional\\_critique.pdf](https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2011/11/alberro_institutional_critique.pdf).

ARIS databáze, Ministerstvo financí ČR. <http://www.info.mfcr.cz/aris/>.

Artalk.cz. 2009. Rip Revue Art. Artalk.cz. 23. červenec 2009, <http://www.artalk.cz/2009/07/23/rip-revue-art/>.

Artist About. [https://www.divus.cz/umelec/content\\_page.php?item=1](https://www.divus.cz/umelec/content_page.php?item=1).

Asociace muzeí a galerií ČR. <http://www.cz-museums.cz>.

Ateliér About. <http://www.atelier-journal.cz/node/5>.

Ateliér. 1990a. „Prohlášení redakce Výtvarného umění.“ *Ateliér*, č. 13/1990, s. 3.

Ateliér. 1990b. „Je třeba začít znovu.“ *Ateliér*, č. 11/1990, s. 1.

Baborovská, Sandra – Srp, Karel. (Eds.) 2009. *Po sametu*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, Arbor Vitae.

Bal, Mieke. 2008. „Research Practice, New Words on Cold Cases.“ In Holly, Michael Ann – Smith, Marquard. 2008. *What is Research in the Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter*. Massachusetts: Yale University Press. s. 196–211.

Balabán, Jan. 1998. „Kolmo k ose.“ *Ateliér*, č. 3/1998, s. 1.

Baladrán, Zbyněk – Havránek, Vít. 2010. *Atlas of Transformation*. Praha: tranzit.cz.

Balaščík, Miroslav – Císař, Jaroslav. 2009. „Transformace knižního trhu a literatury po listopadu 1989.“ In Barančicová, Svatava (Ed.) 2009. *Studie současného stavu podpory umění, Svazek I., Definice, historie, transformace, reflexe, vzdělávání a výchova*. Praha: Divadelní ústav. s. 85–94.  
<http://www.czechlit.cz/res/data/031/005801.pdf>.



- Barančicová, Svatava. 2009. *Studie současného stavu podpory umění*, Svazek I., *Definice, historie, transformace, reflexe, vzdělávání a výchova*. Praha: Divadelní ústav.
- Bech-Karlsen, Jo. 1991. *Kulturjournalistik: avkobling eller tilkobling? (Cultural Journalism: Attachment or detachment?)*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Benda, Josef. 2007. *Vlastnictví periodického tisku v České republice v letech 1989–2006*. Praha: Karolinum.
- Beránek, Jaroslav. 1997. „Nové umění ve staré elektrárně.“ *Hospodářské noviny*, 19. září 1997, s. 13.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londýn, New York: Verso.
- Bláhová, Kateřina – Jareš, Michal. 2008. „Literární časopisy: Významná literární a kulturní periodika.“ In Janoušek Pavel (Ed.). 2008. *Dějiny české literatury 1945–1989, IV. 1969–1989*. Praha: Academia. s. 73–89.
- Bláhová, Kateřina. 2008. „Politické a kulturní souvislosti.“ In Janoušek, Pavel (Ed.). 2008. *Dějiny české literatury 1945–1989, IV. 1969–1989*, Praha: Academia. s. 17–48.
- Blažek, Bohuslav. 1997. „Časopis Ne(umělec).“ *Kritická příloha Revolver Revue* č. 9/1997, s. 12–16.
- Blažek, Bohuslav. 1997. „Soumrak kritiků?“ *Kritická Příloha Revolver Revue* 8/1997, s. 27–34.
- Blažek, Bohuslav. 1998. „Detail: Od nihilismu ke kritice.“ *Kritická příloha Revolver Revue*, č. 11/1998, s. 6–11.
- Bondy, Egon. 1988. „Z výstavních síní.“ *Vokno*, č. 14/1988, nepag.
- Bondy, Egon. 1991. „Tvrdohlaví a Róna zvlášť.“ *Tvorba*, č. 38–39/1991, s. 22.
- Bourdieu, Pierre. 2014. *Co se chce říci mluvením. Ekonomie jazykové směny*. Praha: Karolinum.
- Bourdieu, Pierre. 2010. *Pravidla umění. Geneze a struktura jazykového pole*. Brno: Host.
- Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.
- Bourriaud, Nicolas. 2004. *Postprodukce*. Praha: tranzit.cz.
- Bourriaud, Nicolas. 2011. „Altermoderna.“ *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, č. 8/2014, s. 86–102. <http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/sesit10-bourriaud.pdf>.
- Brož, Josef. 1995. „Takový malý šedivý Detail.“ *Ateliér*, č. 1/1995, s. 3.
- Bruthansová, Tereza. 1995. „Divus je prostě boží.“ *Ateliér*, č. 22/1995, s. 7.
- Canclini, Néstor García. 2003. „Cultural Information in Mexican Newspapers.“ *Television New Media*, č. 4/2003, s. 43–54. <http://tvn.sagepub.com/content/4/1/43>.
- Carroll, Noel. 2008. *On Criticism (Thinking in Action)*. London, New York, Oxford: Routledge, Chapman & Hall.
- Cena Jindřicha Chalupického. <http://www.cjch.cz/cz/article/o-cene>.

Centrální evidence sbírek Ministerstva kultury ČR. <http://ces.mkcr.cz>.

Cermanová, Anna. 2008. *Polemiky na stránkách literárních časopisů 90. let 20. století. Přehled a charakteristika*. Brno: FF MU. Magisterská práce. Vedoucí práce Miroslav Balašík.

Coelho, Marcelo. 2006. *Crítica cultural: teoría e prática*. São Paulo: Publifolha.

Cochran, Rebecca Dimling. 2013. „Arts Writing: The New Models.“ *Arts in America*, 11/2013, s. 39–43. [http://www.cochranarts.com/wp-content/uploads/2014/02/new\\_models.pdf](http://www.cochranarts.com/wp-content/uploads/2014/02/new_models.pdf)

Compendium: Cultural Policies and Trends in Europe, <http://www.culturalpolicies.net/web/statistics-participation.php?aid=111&cid=74&lid=en>.

Crow, Thomas. 1998. *Modern Art in the Common Culture*. New Heaven a Londýn: Yale University Press.

Culture Net, Databáze kulturních institucí: Politika, granty a periodika, culturenet.cz <http://www.culturenet.cz/index.php?lang=en&webSID=328bd0f7e545e966503b0f18fb0b80c8>.

Čiháková-Noshiro, Vlasta. 2009. „Situace ve výtvarném umění po roce 1989.“ In Barančicová, Svatava (Ed.) 2009. *Studie současného stavu podpory umění*, Svazek I., *Definice, historie, transformace, reflexe, vzdělávání a výchova*. Praha: Divadelní ústav.s. 94–101.

Danto, Arthur C. 1997. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press.

David, Jiří, *Nikdo jiný, zatím nic*, Praha: tranzit.cz, 2008. 358 s.

Dokoupil, Blahoslav (Ed.). 2002. *Slovník českých literárních časopisů, periodických literárních sborníků a almanachů*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/>.

EGMUS: European Group on Museum Statistics. 2013. <http://www.egmus.eu/>.

Elkins, James. 2008. *The State of Art Criticism*. New York: Routledge.

Feitosa, Allison. 2013. Recenze: "Crítica Cultural: Teoria e Prática", de Marcelo Coelho. <http://grandecircular.blogspot.cz/2013/09/critica-cultural-teoria-e-pratica.html>.

Fontaine, André. 1903. Essay sur le principe et les lois de le critique d'art. <https://archive.org/details/essaisurleprinci00fontuoft>.

Francová, Jitka. 2005. *České land-artové akce 1969-1985*. Diplomová práce (Mgr.), Brno: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, vedoucí práce Alena Pomajzlová.

Fraser, Andrea. 2005. „From the Critique of Institutions to an Institutional Critique.“ In Alberro, Alexander – Stimson, Blake (Eds.). 2009. *Institutional Critique*. Cabridge, London: MIT Press. s. 408–424. <http://occupymuseums.org/press/Andrea-Fraser-From-the-Critique-of-Institutions-to-an-Institution-of-Critique.pdf>.

Frogier, Larys. 1998. „Les Enjeux dela critique d'art contemporain en France depuis 1992.“ In *Dossier d'études sur la critique d'art*, Archives de la critique d'art. [http://www.archivesdelacritiquedart.org/files/enjeux\\_de\\_la\\_critique\\_%20d\\_art\\_L\\_Frogier.pdf](http://www.archivesdelacritiquedart.org/files/enjeux_de_la_critique_%20d_art_L_Frogier.pdf).

- Ferreira, Glória. (Ed.) 2006. *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte. <http://congressoartes.com.ar/Docs/144838590-Gloria-Ferreira-Org-Critica-de-arte-no-Brasil-Tematicas-contemporaneas.pdf>.
- Gadamer, Hans – Georg. 1994. *Problém dějinného vědomí*. Praha: Filosofia.
- Gadini, Sérgio Luiz. 2003. *A Cultura como Notícia no Jornalismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura. <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204433/4101400/estudos8.pdf>.
- Gammelgaardová, Karen. 1991. „Žádné papouškování.“ *Výtvarné umění*, č. 4/1991, s. 45.
- Godfrey, Tony. 1998. *Conceptual Art (Art & Ideas)*. Londýn, New York: Phaidon Press.
- Golin, Cida – Cardoso, Everton. 2009. „Cultural journalism in Brazil: Academic research, visibility, mediation and news values.“ *Journalism*, č.10/2009, s. 69–89. <http://jou.sagepub.com.ezproxy.is.cuni.cz/content/10/1/69.full.pdf+html>.
- Graham, Beryl – Cook, Sarah. 2010. *Rethinking Curating: Art after New Media*. Cambridge a Londýn: MIT Press.
- Grögerová, Bohumila a Hiršal, Jaroslav. 1995. „Sedm.“ *Revolver Revue*, č. 28/1995, s. 53–67.
- Groys, Boris. 2008. *Art Power*. Cambridge a Londýn: The MIT Press.
- Groys, Boris. 2011. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Londýn, New York: Verso.
- Guilbaut, Serge. 2009. „Factory of Facts: Research as Obsession with the Scent of History.“ In Holly, Michael Ann – Smith, Marquard (Eds.). *What is Research in the Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter*. Massachusetts: Yale University Press. s.105–118.
- Hájek, Václav. 2009. „Osud opravdového kritika. Masová média, populární kultura a válka kritiky.“ *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, č. 9/2009, s.145–153. <http://vvp.avu.cz/foto/sesit/2009-6-7/hajek.pdf>.
- Harries, Gemma – Wahl-Jorgensen, Karin. 2007. „The culture of arts journalists: Elitists, saviors, or manic depressives?“ *Journalism*, č. 8/2007. s. 619–639. <http://jou.sagepub.com/content/8/6/619>.
- Hauer, Tomáš. 2002. *Skrze postmoderní teorie*. Praha: Karolinum.
- Havránek, Vít – Baladrán, Zbyněk – Hegyi, Dóra – Schöllhammer, Georg. 2010. „Ústava pro dočasnou výstavu.“ *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, č. 8/2010, s. 86–98. <http://vvp.avu.cz/foto/sesit/2010-8/tranzit.pdf>.
- Havránek, Vít. – Mančuška, Ján. 2004. „Revoluce v asynchronním prostoru.“ in Ševčík, Jiří – Morganová, Pavlína – Nekvindová, Terezie – Svatošová, Dagmar (Eds.). 2011. *České umění 1980-2010: Texty a dokumenty*. Praha: VVP AVU. s. 355–359.
- Hendl, Jan. 2008. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál.
- Hlaváček, Josef. 1992. „Opět o dítěti a vaničce.“ *Literární noviny*, č. 27/1992, s. 7.

- Hlaváček, Josef. 1992. „Trigon v Mánesu.“ *Literární noviny*, č. 25/1992, s. 6–7.
- Hlaváček, Luboš. 1990. „Masaryk a umění.“ *Ateliér* 1990/2, s. 8.
- Hlaváček, Ludvík. 1990. „Poznámky na okraj výstavy v Lidovém domě ve Vysočanech 1.7–10.7.1987.“ *Výtvarné umění*, č. 4/1990, s. 41–46.
- Hlaváček, Ludvík. 1990B. „Bienále Benátky 1990.“ *Výtvarné umění*, č. 6/1990, s. 35–39.
- Hlaváček, Ludvík. 1993. „Sorosovo centrum zahajuje.“ *Ateliér*, č. 2. s. 3.
- Hlaváček, Ludvík. 2007. „Postmoderna a neoexpresionismus.“ In Švácha, Rostislav – Platovská, Marie (Eds.). 2007. *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1, 2), 1958/2000*, Ústav dějin umění Akademie věd, Praha: Academia, s. 715–727.
- Hlaváček, Ludvík. 2007. „Rozvíjení osobních přístupů, nové skupiny a aktivity.“ In Švácha, Rostislav – Platovská, Marie (Eds.). 2007. *Dějiny českého výtvarného umění, (VI/1, 2), 1958/2000*, Ústav dějin umění Akademie věd, Praha: Academia, s. 729–753.
- Hodnocení kulturně politické publicistiky – III. Čtvrtletí 1986*. Federální úřad pro tisk a informace, Odbor hodnocení a analýz, č.j. II – 193/86 (Národní archiv, archiv FÚTI, karton č. 43), s. 1-7.
- Hodnocení stavu a úrovně umělecké kritiky a propagace umění ve sdělovacích prostředcích červen 1985-březen 1986*, Federální úřad pro tisk a informace, Odbor hodnocení a analýz, č.j. II – 85/86, Národní archiv, archiv FÚTI, karton č. 43.
- Holeček, Jaroslav. 1988. „Tvrdohlaví.“ *Československý architekt*, č. 12/1988, s. 8.
- Holeček, Josef. 1997. „O některých detailech v myšlení výtvarných kritiků (zamyšlení nad 10 čísly časopisu Detail),“ in. *Umělec*, č. 1/1997, s. 20.
- Holly, Michael Ann – Smith, Marquard (Eds.). 2009. *What is Research in the Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter*. Massachusetts: Yale University Press.
- Horáček, Josef. 1999. „Ohlédnutí za jedním zápasem.“ *Ateliér*, č. 12/1999, s. 1.
- Horáček, Radek. 1990. „Opožděné volání.“ *Ateliér*, č. 8/1990, s. 2.
- Horáček, Radek. 1992. „Barokní útočiště postmoderny.“ *Literární noviny*, č. 24/1992, s. 6.
- Horáček, Radek. 1999. „Ohlédnutí za jedním zápasem.“ *Ateliér*, č. 12/1999, s. 1.
- Horká, Simona. 2009. *Mediální mapa hudebních periodik České republiky v roce 2008*. Brno: MUNI. Diplomová práce (Bc.), vedoucí práce Mgr. Svatava Navrátilová, Ph.D.
- Horová, Anděla. 2007. „Kurátorské umění – umění ve veřejném prostoru.“ In Švácha, Rostislav – Platovská, Marie (Eds.). *Dějiny českého výtvarného umění. 6. díl 1958-2000*. Praha: Academia. s. 953–976.
- Horová, Anděla. 2007. „Střízlivá euforie let devadesátých.“ In Švácha, Rostislav – Platovská, Marie (Eds.). 2007. *Dějiny českého výtvarného umění. 1958–2000*. Praha: Academia. s. 865–875.
- Houston, Kerr. 2013. *Introduction to Art Criticism, An: Histories, Strategies, Voices*. Maryland: Maryland Institute College of Art.

- Hovden, Jan Frederik – Knapskog, Karl. 2008. „Kulturjournalistikken I det norske journalistiske feltet (Cultural journalism in the Norwegian journalistic field).“ In Knapskog, K.A. – Larsen, L. O. (Eds.), *Kulturjournalistikk: Pressen og den kulturelle offentligheten*. Oslo: Scandinavian Academic Press. s. 51–77.
- Hovden, Jan Frederik – Knapskog, Karl. 2014. „Tastekeepers: Taste structures, power and aesthetic-political positions in the elites of the Norwegian cultural field.“ *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, č. 17/2014, s. 54–75. [https://www.idunn.no/file/pdf/66712491/tastekeepers - taste structures power and aesthetic-politi.pdf](https://www.idunn.no/file/pdf/66712491/tastekeepers_-_taste_structures_power_and_aesthetic-politi.pdf).
- Hůla, Jiří. 1989. „Tvrdě o Tvrdohlavých.“ *Svobodné slovo*, 4. 10.1989, s. 5.
- Hůla, Jiří. 2000. „Tvrdohlaví otevřeli v Lucerně svou vlastní galerii.“ *Lidové noviny*, č. 240/2000, s. 13.
- Hůla, Jiří. 2001. „Galerie Tvrdohlaví nabízí efektní zboží.“ *Lidové noviny*, č. 245/2001, s. 28.
- Hůla, Jiří. 2008. „Salon akademiků (Tvrdohlaví po 20 letech).“ *ArtAntiques*. č. 5/2008, s. 68–69.
- Hůla, Zdeněk. 1996. „Nový časopis.“ *Ateliér*, č. 1/1996, s. 3.
- Hvížďala, Karel. 1990. „Očitý svědek Jiří Kolář.“ *Mladá fronta*, 4. prosinec 1990, s. 4.
- Chalupecký, Jindřich. 1994. „Generace.“ *Revolver Revue*, č. 25/1994, s. 149–154.
- Charles, Daniel. 1983. „La critique d'art,“ in *Création et Culture, l'Encyclopaedia Universalis*, s. 180–186. [http://ias-server.musabi.ac.jp/mov/charles/dc/dc-critique\\_d\\_art.pdf](http://ias-server.musabi.ac.jp/mov/charles/dc/dc-critique_d_art.pdf).
- Chuchma, Josef. 1997. „Mezi story a žravým řemeslem.“ *Respekt*, č. 51/1997, <http://respekt.ihned.cz/c1-36072390-mezi-story-a-zravym-remeslem>.
- Jaakkola, Maarit – Hellman, Heikki. 2012. „From aesthetes to reporters: The paradigm shift in arts journalism in Finland.“ *Journalism*, č. 13/2011, s. 783–801. <http://jou.sagepub.com/content/13/6/783>.
- Jaakkola, Maarit. 2014. „Witnesses of a cultural crisis: Representations of media-related metaprocesses as professional metacriticism of arts and cultural journalism.“ *International Journal of Cultural Studies*. <http://jou.sagepub.com.ezproxy.is.cuni.cz/content/13/6/783.full.pdf+html>.
- Jameson, Frederic. 1991. *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press. <http://flawedart.net/courses/articles/Jameson Postmodernism cultural logic late capitalism.pdf>.
- Janssen, Susanne – Kuipers, Giseline – Verboord, Marc. 2008. „Cultural Globalization and Arts Journalism: The International Orientation of Arts and Culture Coverage in Dutch, French, German and U.S. Newspapers 1955 to 2005.“ *American Sociological Review*, č. 73/2008, s. 719–740.
- Jenks, Charles. 1977. *The Language of Post-Modern Architecture*, New York: Rizzoli.
- Jenks, Charles. 2011. *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*. Londýn: Wiley.

- Jiráček, Jan - Köpplová, Barbara – Kasl-Kollmannová, Denisa (Eds.). 2009. *Média dvacet let poté*. Praha: Portál.
- Jirousová, Věra. 1997. „Výkvět malby v Rudolfinu.“ *Respekt*, č. 8/1997, <http://respekt.ihned.cz/c1-36075640-vykvet-malby-v-rudolfinu>.
- Jirousová, Věra. 1997f. „Fotografické práce Míly Preslové.“ *Lidové noviny*, 4. září 1997, s. 12.
- Jones, Caitlin. 2005. „Interview with Michael Connor.“ [http://www.eai.org/resourceguide/exhibition/computer/interview\\_connor.html](http://www.eai.org/resourceguide/exhibition/computer/interview_connor.html).
- Joselit, David. 2011. „What to Do with Pictures.“ *October*, č. Fall (138)/2011, s. 81–94. [http://www.distributedhistory.com/Joselit\\_Price.pdf](http://www.distributedhistory.com/Joselit_Price.pdf).
- Jungmanová, Lenka. 2009. „Teoretická a historiografická reflexe umění.“ In Barančicová, Svatava (Ed.) 2009. *Studie současného stavu podpory umění*, Svazek I., *Definice, historie, transformace, reflexe, vzdělávání a výchova*. Praha: Divadelní ústav. s. 114–115.
- Kafka, Tomáš. 1995. „Sněm pod plachtou.“ *Respekt*, č. 30/1995, <http://respekt.ihned.cz/c1-35971540-snem-pod-plachtou>.
- Kesner, Ladislav. 1994. „Politický pop-art a cynický realismus: umění v Číně po Tchien-an-menu.“ *Atelier*, č. 2/1994, s. 8–9.
- Klevisová, Naďa. 1994e. „Drsný kaleidoskop černé a bílé.“ *Hospodářské noviny*, 14. duben 1994, s. 15.
- Klevisová, Naďa. 1994p. „Pravda snadná jako smích.“ *Hospodářské noviny*, 13. duben 1994, s. 15.
- Klička, Tomáš. 2012. „Výtvarná teorie mezi osvobozením a sametem.“ [artalk.cz, http://www.artalk.cz/2012/12/14/vytvarna-teorie-mezi-osvobozenim-a-sametem/](http://www.artalk.cz/2012/12/14/vytvarna-teorie-mezi-osvobozenim-a-sametem/).
- Kmeťová, Ľubomíra. 1997. „Židle symbolizují různost kultur.“ *Lidové noviny*, 23. září 1997, s. 10.
- Knapskog, Karl. – Larsen, Leif Ove. 2008. *Kulturjournalistikk: Pressen og den kulturelle offentligheten (Kulturní publicistika: tisk a kulturní veřejnost)*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Koleček, Michal. 1995. „Nová Evropa.“ *Ateliér*, č. 19/1995, s. 16.
- Kolíbal, Stanislav. 1990. „K situaci umění u nás i ve světě za posledních 20 let.“ s. 26–31.
- Končelík, Jakub – Večeřa, Pavel – Orsák Petr. 2010. *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál.
- Kopáč, Radim. 1999. „Návrat Tvrdohlavých.“ *Literární noviny*, č. 11/1999, s. 12.
- Kopáč, Radim. 1999n. „Ne ošklivost, ale naděje.“ *Literární noviny*, č. 45/1999, s. 12.
- Köpplová, Barbara (Ed.). 2003. *Dějiny českých médií v datech: rozhlas, televize, mediální právo*. Praha: Karolinum, 461 s.
- Kosík, Antonín. 1997. „Jak se dělá umění.“ *Respekt*, č. 9/1997, <http://respekt.ihned.cz/c1-36075190-jak-se-dela-umeni>.
- Kotíková, Charlotta. 1994. „České umění v New Yorku.“ *Ateliér*, č. 26/1994, s. 1.



- Kováč, Peter. „Tvrdohlaví podruhé.“ *Ateliér*, č. 19/1989, s. 3.
- Kováč, Peter. 1987. „Nabízejí Tvrdohlaví východisko?“ *Rudé právo*, 28. prosince 1987, s. 5.
- Kováč, Peter. 1989. „Tvrdohlaví podruhé.“ *Ateliér*, č. 19/1989, s. 3.
- Kováč, Peter. 1991. „Splněn tajný sen Tvrdohlavých: Dobytí Národní galerie.“ *Rudé právo*, 19. září 1991, s. 4.
- Kováč, Peter. 1991. „Róna ve Špálovce.“ *Rudé právo*, 10. září 1991, s. 4.
- Kováč, Peter. 1991. „Splněn tajný sen Tvrdohlavých: Dobytí Národní galerie.“ *Rudé právo*, 19. září 1991, s. 4.
- Kováč, Peter. 1996. „Štreitova obyčejná vesnice.“ *Právo*, 15. srpen 1996, s. 8.
- Kováč, Peter. 1996k. „Stavitelé katedrál a jejich umění.“ *Právo*, 30. srpen 1996, s. 8.
- Kováč, Peter. 1996m. „Mistr Matejovského oltáře v Praze.“ *Právo*, 23. únor 1996, s. 8.
- Kováč, Peter. 1998. „Praha hostí labyrinty světové grafiky.“ *Právo*, 30. září 1998, s. 10.
- Kováč, Peter. 1999. „Expo 1958 bylo mezníkem československé kultury.“ *Právo*, 20. únor 1999, s. 11.
- Kováč, Peter. 1999. „O Tvrdohlavých s odstupem deseti let.“ *Právo*, 19. duben 1999, s. 10.
- Kováč, Peter. 2000. „Toyen má svoji první velkou výstavu v Praze.“ *Právo*, 12. květen 2000, s. 18.
- Kováč, Petr. 1987. „Nabízejí Tvrdohlaví východisko?, Nad výstavou v lidovém domě.“ *Rudé právo*, 28. prosinec 1987, s. 5.
- Kramerová, Daniela. 2009a. „Teoretická a historiografická reflexe výtvarného umění.“ In Barančicová, Svatava (Ed.) 2009. *Studie současného stavu podpory umění*, Svazek I., *Definice, historie, transformace, reflexe, vzdělávání a výchova*. Praha: Divadelní ústav. s. 140–148.
- Kramerová, Daniela. 2009b. „Kritická reflexe výtvarného umění.“ In Barančicová, Svatava (Ed.) 2009. *Studie současného stavu podpory umění*, Svazek I., *Definice, historie, transformace, reflexe, vzdělávání a výchova*. Praha: Divadelní ústav, 216 s. S. 167–172.
- Krauss, Rosalind. 1979. „Sculpture in the Expanded Field.“ *October*, č. 8/1979, s. 30–44. <http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>.
- Krauss, Rosalind. 1986. *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press. <http://web.mit.edu/allanmc/www/kraussoriginality.pdf>.
- Krauss, Rosalind – Foster, Hal, ad. 2012. *Art Since 1900: Modernism · Antimodernism · Postmodernism*. London, New York: Thames and Hudson Ltd.
- Krauss, Rosalind. 2013. *Perpetual Inventory* (October Books). Cambridge: MIT Press.
- Kristensen, Nete Nørgaard – From, Unni. 2013. „Blockbusters as Vehicles for Cultural Debate in Cultural Journalism.“ *Academic Quarter*, č. 7/2013, s. 51–65. [http://www.akademiskkvarter.hum.aau.dk/pdf/vol7/3a\\_NNKristensenUnniFrom\\_BlockbustersAsVehicles.pdf](http://www.akademiskkvarter.hum.aau.dk/pdf/vol7/3a_NNKristensenUnniFrom_BlockbustersAsVehicles.pdf).

- Kristensen, Nete Nørgaard. – From, Uni. 2011. *Kulturjournalistik: Journalistik om kultur (Cultural Journalism: Journalism on Culture)*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Kristensen, Nete Nørgaard. 2009. „Cultural Journalism – or Journalism on Culture – In Change? The coverage of culture, lifestyle and consumption in the Danish printed press, 1890-2008.“ <http://www.caerdydd.ac.uk/jomec/resources/foj2009/foj2009-Kristensen.pdf>.
- Kristensen, Nete Nørgaard. 2010. “The historical transformation of cultural journalism.” *Nothorn Lights*, č. 8/2010, s. 69–92.
- Kučerová, Ludmila. 2009. „Revue Umění a řemesla se vrátila!“ *Místní kultura*, 6. duben 2009, <http://www.mistnikultura.cz/revue-umeni-remesla-se-vratila>.
- Kultura České republiky v číslech. Vybrané údaje ze statistických šetření. 2013. Praha: NIPOS. [http://www.nipos-mk.cz/wp-content/uploads/2013/05/Kultura\\_v\\_cislech\\_2013\\_web.pdf](http://www.nipos-mk.cz/wp-content/uploads/2013/05/Kultura_v_cislech_2013_web.pdf).
- Kwon, Miwon. 1997. “One Place after Another: Notes on Site Specificity.” *October*, č. 80/1997, s. 85–110. [http://www.crcresearch.org/files-crcresearch/File/kwon97\\_315.pdf](http://www.crcresearch.org/files-crcresearch/File/kwon97_315.pdf).
- Lacina, Jan. 1993. „Foto 50.“ *Reflex*, č. 15/1993, s. 70.
- Lahoda, Vojtěch. 1991. „Tvrdohlaví napotřetí.“ *Lidové noviny*, 30. září 1991, s. 5.
- LeWitt, Sol. 1967. „Paragraphs on Conceptual Art.“ orig. *Artforum* reprint SFAQ, č. 11/2011, <http://sfaq.us/2011/11/sol-lewitt-on-conceptual-art-1967/> a [http://www.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol\\_lewitt/paragraphs%20on%20conceptual%20art.htm](http://www.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol_lewitt/paragraphs%20on%20conceptual%20art.htm).
- LeWitt, Sol. 1969. *Sentences on Conceptual Art*. <http://www.altx.com/vizarts/conceptual.html>.
- Libri Prohibiti*. digitalizovaný archiv samizdatových periodik, <http://libpro.cts.cuni.cz/law.htm>.
- Lidové noviny*. 1997. „U-man, Umělec nebo Artist.“ *Lidové noviny*, 20. únor 1997, s. 11.
- Lindaurová, Lenka – Nedoma, Petr. 1998. „České prostředí je opožděné.“ *Umělec*, 4/1998, s. 5.
- Lindaurová, Lenka. 1992v. „Kolik zásad je zapotřebí k existenci Výtvarné revue.“ *Literární noviny*, 35/1992, s. 6.
- Lindaurová, Lenka. 1995. „Schodiště pojídá schody.“ *Týden*, č. 45/1995, s. 71.
- Lindaurová, Lenka. 1996. „Představ si obraz, který bys měl rád.“ *Týden*, č. 14/1996, s. 68.
- Lindaurová, Lenka. 1996. „Výlet aneb Do Indie západní cestou.“ *Týden*, č. 4/1996, s. 61.
- Lindaurová, Lenka. 1996x. „Koncept Vladimíra Archipova v galerii MXM.“ *Lidové noviny*, 12. březen 1996, s. 10.
- Lindaurová, Lenka. 1997g. „Jiří Georg Dokoupil: Catalogo.“ *Týden*, č. 3/1997, s. 64.



- Lindaurová, Lenka. 1997k. „I malíř má možnost volby.“ *Lidové noviny*, 23. září 1997, s. 10.
- Lindaurová, Lenka. 1997l. „Ostravský časopis pro kulturu a emoce.“ *Umělec*, č. 2/1997, s. 6.
- Lindaurová, Lenka. 1998. „Markéta Othová zapaluje své ohně při plném vědomí.“ *Mladá fronta Dnes*, 7. leden 1998, s. 19.
- Lindaurová, Lenka. 1998r. „Konec příběhu, začíná se nový.“ *Týden*, č. 33/1998, s. 67.
- Lindaurová, Lenka. 1998s. „Výtvarné umění 1998: Nudný, nebo normální výstavní rok?“ *Týden*, č. 53/1998, s. 74.
- Lindaurová, Lenka. 1998t. „Echo zmizelé v černé díře.“ *Týden*, č. 12/1998, s. 67.
- Lindaurová, Lenka. 1998u. „Emancipovaná žena a umění.“ *Týden*, č. 15/1998, s. 65.
- Lindaurová, Lenka. 1998v. „Kudy vede cesta do čítanek.“ *Týden*, č. 3/1998, s. 56
- Lindaurová, Lenka. 1998w. „Lehká pohlednice ze zakázané země.“ *Týden*, č. 10/1998, s. 54.
- Lindaurová, Lenka. 1998x. „Sám sobě pokusnou osobou.“ *Týden*, č. 16/1998, s. 72.
- Lindaurová, Lenka. 1998y. „Snížený rozpočet – zvýšená pozornost.“ *Týden*, č. 4/1998, s. 69.
- Lindaurová, Lenka. 1999. „Legenda pokračuje.“ *Týden*, č. 21/1999, s. 55.
- Lindaurová, Lenka. 1999. „Než přijdou mimozemšťané: Benátské bienále jako folklor.“ *Umělec*, č. 5–6/1999, s. 18–19.
- Lindaurová, Lenka. 1999h. „Skleněný pokrok a národní Golem.“ *Respekt*, č. 33/1999, <http://respekt.ihned.cz/c1-36106940-skleneny-pokrok-a-narodni-golem>.
- Lindaurová, Lenka. 1999k. „Z undergroundu mezi top hvězdy.“ *Týden*, č. 28/1999, s. 74.
- Lindaurová, Lenka. 1999t. „Legenda pokračuje.“ *Týden*, č. 21/1999, s. 55. (i do kap. Praxe)
- Lindaurová, Lenka. 2000 T. „Tvrdohlaví na trhu.“ *Týden*, č. 44/2000, s. 82.
- Lindaurová, Lenka. 2002. „Galerie Tvrdohlaví.“ *Art&Antiques*, č. 11/2002, s. 99.
- Lískovcová, Anna. 2009. *Československo 1948-1989: možnosti designu plastů limitované průmyslem a výrobou*. Diplomová práce, Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, vedoucí práce Lada Hubatová-Vacková.
- Listy Archiv. <http://www.listy.cz/archiv.php>.
- Liška, Pavel. 1992. „Koncepční umění Josepha Kosutha, Art after Philosophy and after.“ *Výtvarné umění* 2/1990, s. 3–9.
- Liška, Pavel. 1995. „Evropa, Evropa.“ *Ateliér*, 2/1995, s. 1.
- Liška, Pavel. 1996. „O skromnosti umělecké kritiky.“ *Ateliér*, č. 21/1996, s. 2.
- Lomová, Johanka. 2012. „Návštěvnost ve světě.“ *Art&Antiques*, č. 5/2012. <http://www.artcasopis.cz/clanky/navstevnost-ve-svete>.

- Lomová, Johanka. 2013. „Návštěvnost výstav 2012.“ *Art&Antiques*, č. 2/2013 <http://artcasopis.cz/clanky/navstevnost-vystav-2012>.
- Lukeš, Zdeněk. 1997. „Šedivá léta v architektuře 70. a 80. let.“ *Revolver Revue*, č. 33/1997, s. 69–80.
- Lund, Cecilie Wright. 2005. *Kritikk og kommers: kulturdekningen i skandinavisk dagspresse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Machonin, Sergej. 1988. „Tvrdohlaví.“ *Lidové noviny*, č. 2/1988, s. 20.
- Magid, Václav. 2014. „Mám ambici dostat se k porozumění – Rozhovor s Jánem Mančuškou.“ *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, č. 6-7/2014, s. 169–175. <http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/sesit6-7-mancuska.pdf>.
- Malá, Olga – Judlová, Marie. 1992. „Pařížské výstavy českého umění.“ *Ateliér*, č. 12/1998, s. 4.
- Marques de Mello, José – Moreira, Sonia Virgínia. 2009. „Brazilian journalism – the state of research, education and media.“ *Journalism*, č. 10/2009, s. 5–8. <http://jou.sagepub.com/content/10/1/5>.
- Marzona, Daniel. 2005. *Conceptual Art: Brilliant Concepts*. Londýn: Taschen.
- McCarthy, Kevin F. – Ondaatje, Elizabeth H. – Brooks, Arthur – Szántó, András. 2005. *A Portrait of the Visual Arts: Meeting the Challenges of a New Era*. Santa Monica: RAND. [http://www.rand.org/content/dam/rand/pubs/monographs/2005/RAND\\_MG290.pdf](http://www.rand.org/content/dam/rand/pubs/monographs/2005/RAND_MG290.pdf).
- McLuhan, Marshall. 2011. *Jak rozumět médiím. Extenze člověka*. Praha: Mladá fronta.
- McNeil, Joanne – Quaranta, Domenico. 2014. *Art and the Internet*. Londýn: Black Dog Publishing.
- Meduna, Marek – Salák, Milan – Langer, Radim ad. 2015. *Sborník metakritických textů: Meta 1*. Praha: Spolek Skutek. <http://artalk.cz/wp-content/uploads/2015/09/meta-01-final.pdf>.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2008. *Svět vnímání*. Praha: Oikymenh.
- Micińska, Anna. 2013. „Magazines - the Good, the Bad, and the Kinky.“ In *Culture.pl*, 26. září 2013. <http://culture.pl/en/article/magazines-the-good-the-bad-and-the-kinky>.
- Mikulíková, Radka. 2016. *Výtvarný časopis Ateliér od svého vzniku po současnost*. Praha: FSV UK. Diplomová práce (Mgr). Vedoucí diplomové práce Doc. PhDr. Barbara Köpplová, CSc.
- Miler, Karel. 1990. „Reklamní umění Andyho Warhola.“ *Lidové noviny*, 5. říjen 1990, s. 7.
- Mirzoeff, Nicholas (Ed.). 1998. *The Visual Culture Reader*. Oxford a New York: Routledge.
- Mirzoeff, Nicholas. 1999. *An Introduction to Visual Culture*. Oxford a New York: Routledge.
- Monod-Gayraud, Agnes. 2012. „Criticism-vs-complacency-polish-art-in-2011,“ in *Culture.pl*, 19. leden 2012, <http://culture.pl/en/article/criticism-vs-complacency-polish-art-in-2011>.

Monument transformace <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/s/sorosovo-centrum/sorosovo-centrum-soucasneho-umeni.html>.

Morganová, Pavlína. 2010. „České výtvarné umění v období transformace. Vztahy umění a 'angažovanosti'.“ In *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, č. 9/2010, s. 57–109. <http://vvp.avu.cz/foto/sesit/2010-9/morganova.pdf>.

Morganová, Pavlína. 2011. „Od současné současnosti k minulé minulosti.“ In Ševčík, Jiří – Morganová, Pavlína – Nekvindová, Terezie – Svatošová, Dagmar (Eds.). 2011. *České umění 1980-2010: Texty a dokumenty*. Praha: VVP AVU. s. 23–55.

Mukařovský, Jan. 1936. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praha: F. Borový. [www.famu.cz/.../5-Mukarovsky-Esteticka\\_funkce\\_norma\\_a\\_hodnota.rtf](http://www.famu.cz/.../5-Mukarovsky-Esteticka_funkce_norma_a_hodnota.rtf).

Mukařovský, Jan. 1971. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon.

Mücková, Johana. 2010. *České literární časopisy první poloviny 90. let 20. století na příkladu periodik Literární noviny a Tvar*. Diplomová práce, Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Praha 2010. 83 s. Vedoucí práce Doc. PhDr. Barbara Köpplová, CSc.

Nedoma, Petr. 1990. „Ironie střední generace.“ *Ateliér* č. 1/1990, s. 1–2.

Nedoma, Petr. 1990r. „Role a postavení současné umělecké kritiky.“ *Ateliér* 1990/11, s. 2.

Nedoma, Petr. 1991. „Stále Tvrdohlaví.“ *Ateliér*, č. 22/1991, s. 1, 4.

Nekolný, Bohumil. 2009. „Transformace infrastruktury umění po roce 1989.“ In Barančicová, Svatava (Ed.) 2009. *Studie současného stavu podpory umění*, Svazek I., *Definice, historie, transformace, reflexe, vzdělávání a výchova*. Praha: Divadelní ústav. s. 57–65.

Novotný, Vladimír. 1990. „Ladislav Novák.“ *Lidové noviny*, 26. listopad 1990, s. 5.

Olič, Jiří (Ed.). 1999. *Tvrdohlaví 1987 – 1999*. Praha: Silver Screen a KANT.

Olič, Jiří. 1991. „Tvrdohlaví 1987–1990.“ *Výtvarné umění*, č. 1/1991, s. 41–44.

Olič, Jiří. 1991. „Tvrdohlaví.“ *Výtvarné umění*, č. 1/1991, s. 41–46.

Ondračka, Pavel. 1990. „II. výstava Tvrdohlavých.“ *Výtvarná kultura*, č. 3/1990, s. 37–40.

Ondračka, Pavel. 1990. „II. výstava Tvrdohlavých.“ *Výtvarná kultura*, č. 3/1990, s. 37–40.

Osborne, Peter. 2002. *Conceptual Art: Themes and movements*. Londýn: Phaidon.

Osborne, Peter. 2010. „Contemporary art is post-conceptual art.“ Přednáška pro Fondazione Antonio Ratti, 9. června 2010. Villa Sucota, Como. <http://www.fondazioneratti.org/mat/mostre/Contemporary%20art%20is%20post-conceptual%20art%20Leggi%20il%20testo%20della%20conferenza%20di%20Peter%20Osborne%20in%20PDF.pdf>.

Osborne, Peter. 2013. *Anywhere Or Not At All : Philosophy of Contemporary Art*. Londýn: Verso Books.

- Ott, Karel. 2002. „Galerie a muzea jako hájemství umění.“ In Císař, Karel – Petišková, Terezie (Eds.). 2002. *Dějiny umění 12*. Praha: Euromedia Group.
- Pachmanová, Martina. 1995. „Kam míří zbraně B.K.S.? (o Tajné organizaci B.K.S. v časopise Výtvarné umění.“ *Kritická Příloha Revolver Revue*, č. 3/1995, s. 10–13.
- Pachmanová, Martina. 1999. „Boj s konvencemi? Výtvarné časopisy a česká umělecká kritika.“ *Lidové noviny*, 18. březen 1999, s.17–18.
- Pachmanová, Martina. 1999. „Potíže bez happy-endu.“ *Respekt*, č. 28/1999, [http://respekt.ihned.cz/?p=R00000\\_d&article\[id\]=36098510](http://respekt.ihned.cz/?p=R00000_d&article[id]=36098510).
- Paul, Jan. 2001. „Tvrdohlaví a obvodní inspektor kultury.“ *Kritická Příloha Revolver Revue*, č. 19/2001, s. 128–129.
- Pečinková, Pavla. 1992m. „Aleš Veselý v Míčovně.“ *Literární noviny*, č. 25/1992, s. 4.
- Pečinková, Pavla. 1999. „Detail.“ *Ateliér*, č. 1/1996, s. 3.
- Petišková, Tereza. 2007. „Oficiální umění sedmdesátých a osmdesátých let.“ In Švácha, Rostislav – Platovská, Marie (Eds.). 2007. *Dějiny českého výtvarného umění, (VI/1, 2), 1958/2000*, Ústav dějin umění Akademie věd, Praha: Academia, s. 447–460.
- Petráková, Sylvie. 2004. „Žádné hodnoty nejsou navždy trvalé“ (Rozhovor s Jánem Mančuškou). *Lidové noviny*, 14. prosinec 2004, s. 9.
- Petrusek, Miloslav. 2007. *Společnosti pozdní doby*. Praha: SLON.
- Petříček, Miroslav. 2007. Dějiny přítomnosti In Švácha, Rostislav – Platovská Marie (Eds.), *Dějiny českého výtvarného umění, (VI/1, 2), 1958/2000*, Ústav dějin umění Akademie věd, Praha: Academia.
- Petříček, Miroslav. 2008. „Rámec uvnitř.“ In Bílek, Petr A. (Ed.) 2008. *(A)symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsňené problémy*. Praha: VVP AVU.
- Pfeifferová, Eva. 1998. „O čem bude zítra snít Kateřina Vincourová?“, *Hospodářské noviny*, 4. červen 1998, s 15.
- Piotrowski, Piotr. 1999. „‘Rámování’ střední Evropy.“ In Ševčík, Jiří – Morganová, Pavlína – a kol. (Eds.). *České umění 1980-2010. Texty a dokumenty*. Praha: VVP AVU, 2011. S. 321-325.
- Piotrowski, Piotr. 2009. *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe. 1945–1989*. Londýn: Reaktion Books.
- Piotrowski, Piotr. 2012. *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. Londýn: Reaktion Books.
- Pokorný Marek. 1993. „Chvála jedinečnosti.“ *Respekt*, č. 2/1993, <http://respekt.ihned.cz/c1-35938660-chvala-jedinecnosti>.
- Pokorný, Marek (map). 1994 R. „Rajské obrazy Jana Knapa v Galerii Ruce.“ *MF Dnes*, 9. duben 1994, s. 11.
- Pokorný, Marek (-map-). 1999. „Laureát Lukáš Rittstein.“ *Týden*, č. 49/1999, s. 66.
- Pokorný, Marek (-map-). 1999. „Umění ve městě.“ *Týden*, č. 52/1999, s. 69.
- Pokorný, Marek, Mandys, Pavel, Klusák, Pavel ad. 1999. „Od krátké euforie k dlouhé odvaze.“ *Týden*, č. 44/1999, s. 54.

- Pokorný, Marek. 1993. „Zdrženlivost.“ *Respekt*, č. 52/1993, <http://respekt.ihned.cz/c1-35948170-zdrzenlivost>.
- Pokorný, Marek. 1996. „Vytrvalý malíř Císařovský.“ *MF Dnes*, 18. květen 1996, s. 19.
- Pokorný, Marek. 1996w. „Marka Wallingera zajímají dostihy a Británie.“ *MF Dnes*, 16. září 1997, s. 19.
- Pokorný, Marek. 1997. „Výtvarné umění 1997: Velká díla máme i v Praze.“ *Týden*, č. 53/1997, s. 73.
- Pokorný, Marek. 1997j. „Jak (ne)zveřejnit Skryté podoby.“ *Literární noviny*, č. 35/1997, s. 10.
- Pokorný, Marek. 1998. „Kulhání na jednu nohu.“ *Týden*, č. 11/1998, s. 58.
- Pokorný, Marek. 1998k. „Kippenberger: Až do šťastného konce.“ *Týden*, č. 28/1999, s. 55.
- Pokorný, Marek. 1999 O. „Ale přece: Tvrdohlaví spolu vystavují po osmi letech.“ *Mladá fronta Dnes*, 15. duben 1999, s. 18.
- Pokorný, Marek. 1999. „Ale přece: Tvrdohlaví spolu vystavují po osmi letech.“ *MF Dnes*, 15. duben 1999, s. 18.
- Pokorný, Marek. 1999. „Dějiny a měkké umění Tvrdohlavých.“ *MF Dnes*, 24. květen 1999, s. 17.
- Pokorný, Marek. 1999. „Naše nevinnost nic neznamena.“ *Týden*, č. 29/1999, s. 57.
- Pokorný, Marek. 1999l. „Nejasná zpráva o výlučnosti.“ *Týden*, č. 30/1999, s. 50.
- Pokorný, Marek. 1999v. „O nafukovací estetice Kateřiny Vincourové.“ *MF Dnes*, 17. květen 1999, s. 14.
- Pokorný, Marek. 2007. „Ještě teď mě bolí za krkem“ in *Umělec*, č. 3/2007. [https://www.divus.cz/umelec/article\\_page.php?item=1385](https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1385).
- Pomejzlová, Alena. 2010. Česká malba generace 80. let In Richard Adam (Ed.). 2010. *Česká malba generace 80. let*, Brno: Mediagate, Wannick Gallery.
- Pospiszyl, Tomáš. 1993. „Řezník.“ *Reflex*, č. 10/1993, s. 54–56.
- Pospiszyl, Tomáš. 1993s. „Nic pro snoby.“ *Reflex*, č. 12/1993, s. 72.
- Pospiszyl, Tomáš. 1994. „Agitace ke štěstí.“ *Reflex*, č. 32/1994, s. 49.
- Pospiszyl, Tomáš. 1994. „Memento.“ *Reflex*, č. 24/1994, s. 49.
- Pospiszyl, Tomáš. 1998. „Anatom dekadentní tváře.“ *Respekt*, č. 18/1998, <http://respekt.ihned.cz/c1-36083830-anatom-dekadentni-tvare>.
- Pospiszyl, Tomáš. 1998. „Nažehlovačky.“ 1998. *Respekt*, č. 30/1998, <http://respekt.ihned.cz/c1-36094790-nazehlovacky>.
- Pospiszyl Tomáš. 1999. „Sedm tezí o krizi současného českého umění.“ *Umělec*, č. 3/1999. <http://www.divus.cc/praha/cs/article/seven-theses-on-the-crisis-of-czech-art>.
- Pospiszyl, Tomáš. 1999o. „Obrázky z Brooklynské výstavy.“ *Respekt*, č. 42/1999, [http://respekt.ihned.cz/?p=R00000\\_d](http://respekt.ihned.cz/?p=R00000_d).
- Pospiszyl, Tomáš. 1999p. „Sloni v Benátkách.“ 1998. *Respekt*, č. 26/1999, <http://respekt.ihned.cz/c1-36101610-sloni-v-benatkach>.



- Pospiszyl, Tomáš. 1999r. „Tvrdohlaví chalupáři.“ *Respekt*, č. 21/1999, s. 18. [http://respekt.ihned.cz/?p=R00000\\_d&article\[id\]=36098800](http://respekt.ihned.cz/?p=R00000_d&article[id]=36098800).
- Pospiszyl, Tomáš. 1999s. „Když se měnily časy.“ *Respekt*, č. 53/1999, <http://respekt.ihned.cz/c1-36102240-kdyz-se-menily-casy>.
- Pospiszyl, Tomáš. 1999t. „Receptář Tvrdohlavých.“ *Umělec*, č. 4/1999, <http://divus.cc/praha/cs/article/the-stubborn-s-recipe-book>.
- Pospiszyl, Tomáš. 1999u. „Receptář Tvrdohlavých.“ *Umělec*, č. 4/1999, <http://divus.cc/praha/cs/article/the-stubborn-s-recipe-book>.
- Pospiszyl, Tomáš. 2004. „Dance, after all God is a DJ.“ *Umělec*, č. 2/2004. [https://www.divus.cz/umelec/article\\_page.php?item=1042](https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1042).
- Pospiszyl, Tomáš. 2007. „Trojí reflexe Jána Mančušky.“ *Cinepur*, č. 52/2007. <http://www.artlist.cz/texty/troji-reflexe-jana-mancusky-7332/>.
- Pospiszyl, Tomáš. 2008. „Dějiny českého umění v obrysech II. Umění po roce 1989.“ *Umělec*, č. 1/2008. [https://www.divus.cz/umelec/article\\_page.php?item=1453](https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1453).
- Potts, Alex. 2008. „The Artwork, the Archive, and the Living Moment.“ in Holly, Michael Ann – Smith, Marquard. 2008. *What is Research in the Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter*. Massachusetts: Yale University Press. s.119–137.
- Potůčková, Alena. 1993. „Metaforická malba Jitky a Květy Válových.“ *Literární noviny*, č. 15/1993, s. 4.
- Potůčková, Alena. 1999. „S Tvrdohlavými tam a zase zpátky.“ *Ateliér*, č. 12/1999, s. 16.
- Price, Seth. 2002. *Dispersion*. <http://www.distributedhistory.com/Dispersion08.pdf>.
- Proculture. 2004. „Galerie TVRDOHLAVÍ ukončila svoji činnost.“ Proculture.cz, <http://www.proculture.cz/artsinfo/galerie-tvrdohlavi-ukoncila-svoji-cinnost-204.html>.
- Proculture. 2004. <http://www.proculture.cz/>.
- Příbáň, Jiří. 2010. „Obrazy české postmoderny.“ In Adam, Richard (Ed.). 2010. *Česká malba generace 80. let*. Brno: Mediagate, Wannieck Gallery.
- Přítomnost Archiv. <http://www.pritomnost.cz/cz/archiv-od-r-1924/27-uncategorized/197-archiv-vsech-cisel-od-roku-1924>.
- Radová, Jana – Novák, Jaroslav. 2012. Vybrané údaje ze statistických šetření: Česká kultura v číslech, Muzea, Galerie a Památníky za rok 2011, Český statistický úřad, NIPOS 2011. <http://www.nipos-mk.cz/?cat=126>.
- Rattemeyer, Christian – Fuchs, Rainer – Císař, Karel, ad. 2013. Kulatý stůl na téma: Jak se píší dějiny nové doby – české umění v letech 1990 – 2000, 14.11. 2013 (v rámci Kolokvia o umění pořádaného k udílení Ceny Jindřicha Chalupeckého).
- Reeves, Michelle. 2002. Measuring the economic and social impact of the arts: a review. London: The Arts Council of England. <http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/documents/publications/340.pdf>.
- Remeš, Vladimír. 1990. „Akt ve fotografii: Něco pro dámy.“ *Reflex*, č. 10/1990, s. 62–63.
- Respekt Archiv. [http://respekt.ihned.cz/?p=R00000\\_d&article\[id\]=36098800](http://respekt.ihned.cz/?p=R00000_d&article[id]=36098800).

- Reus, G. – Schneider, B. – Schonbach, K. 1995. "Paradiesvogel in der Medienlandschaft? Kulturjournalisten – wer sie sind, was sie tun und wie sie denken (Birds of paradise in the media landscape? Cultural Journalists: Who are they, what they do and how they think)." In Becker, P. – Edler, A. – Schneider, B. (Eds.). *Zwischen Wissenschaft und Kunst: Festgabe für Richard Jakoby*. Mainz: Schott. s. 307–327.
- Rivera, Jorge. 1995. *El Periodismo Cultural (Paidós Estudios de Comunicación)*. Ediciones Paidós Iberica.
- Romano, Carlin. 2002. „Arts Journalism Longa, Space Shorta.“ *Chronicle of Higher Education*, č. 48/2002, s. 39.
- Rontágllová, Kamila. 2009. *Současná filmová periodika*, Brno: Masarykova Univerzita. Kvalifikační práce. Vedoucí práce Jiřina Salaquardová.
- Rous, Jan. 2000. „Nálezy Jiřího Koláře.“ *Literární noviny*, č. 5/2000, s. 12.
- Rous, Jan. 2011. Big Mag / 2011. Designreader.org. <http://designreader.org/jan-rous-big-mag-2011/>.
- Rubenstein, Robert. (Ed.) 2006. *Critical Mess: Art Critics on the State of their Practice*. Hard Press Editions Dist.
- Rudé právo. 1993. „Kultura 1992 v číslech.“ *Rudé právo*, 5. duben 1993, s. 4.
- Ruml, Jiří. 1993. „Samizdatové lidovky“ In Pernes, Jiří. 1993. *Svět lidových novin 1893-1993, Stoletá kapitola z dějin české žurnalistiky, kultury a politiky*, Praha: Lidové noviny.
- Řehořová, Martina. 2009. *Lidová demokracie 1986-1992: transformace deníku politické strany v období zásadních politických změn*; Disertační práce (PhD.), Praha: Univerzita Karlova. Fakulta sociálních věd, školitel Barbara Köpplová.
- Saukko, P. 2003. *Doing Research in Cultural Studies: An Introduction to Classical and New Methodological Approaches*. London: Sage. [http://lcst3789.files.wordpress.com/2012/01/saukko\\_doing\\_research\\_in\\_cultural\\_studies.pdf](http://lcst3789.files.wordpress.com/2012/01/saukko_doing_research_in_cultural_studies.pdf).
- Schapiro, Meyer. 1998. *Theory and Philosophy of Art*. New York: George Braziller Inc.
- Schener, Vladimír. 1991. „World Press Foto.“ *Reflex*, č. 13/1991, s. 30-35.
- Schulz, Winfried – Reifová, Irena. (Eds.). 2005. *Analýza obsahu mediálních sdělení*. Praha: Karolinum.
- Skřivánek, Jan. 2010. *Podpora trhu se současným výtvarným uměním: Analýza a návrhy*. Praha: MKCR. <http://www.mkcr.cz/assets/profesionalni-umeni/Podpora-trhu-se-soucasnym-vytvarnym-umenim.pdf>.
- Sládeček, Peter. 2004. *Hudební recenze - novinářský žánr nebo reklamní prostředek?* Praha: FSV UK. Diplomová práce. Vedoucí diplomové práce PhDr. Otakar Šoltys, CSc.
- Smith, Marquard. 2008. "Introduction: Why 'What is Research in the Visual Arts?: Obsession, Archive, Encounter'?" In Holly, Michael Ann – Smith, Marquard (Eds.). *What is Research in the Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter*. Massachusetts: Yale University Press. s. x–xxvi.

- Smolíková, Marta. 1996. „My budeme vystavovat hned, zkusíme to.“ *Výtvarné umění - Zakázané umění II.*, č. 1-2/1996, s. 153-161.
- Smolíková, Marta. 2011. *Zpráva o státní podpoře umění 2011*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav. <http://www.idu.cz/cs/zprava-o-statni-podpore-umeni-3>.
- Sozanský, Jiří. 1990. „Okolnosti a odpovědnost.“ *Ateliér* 1990/2, s. 1-2.
- Srp, Karel. 1990. „Druhý ostrov Václava Boštíka.“ *Výtvarné umění*, 4/1990, s. 1–7.
- Srp, Karel. 2007. „Aktuální umění devadesátých let.“ In Švácha, Rostislav – Platovská Marie (Eds.). 2007. *Dějiny českého výtvarného umění VI/2, 1958/2000*. Praha: Academia. s. 929–951.
- Sršňová, Milena. 1990. „Méně by znamenalo více“ in *Respekt*, 18.duben 1990, [http://respekt.ihned.cz/?p=R00000\\_d](http://respekt.ihned.cz/?p=R00000_d).
- Steyerl, Hito. 2006. „The Institution of Critique.“ In Alberro, Alexander – Stimson, Blake (Eds.). 2009. *Institutional Critique*. Cambridge, London: MIT Press. s. 486–492. <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/en>.
- Streitfeld, Lisa Paul. 2013. „Revolution in Central Europe: AICA's Resurrection of Art Criticism.“ *HuffingtonPost.com*, 10. září 2013, [http://www.huffingtonpost.com/lisa-paul-streitfeld/revolution-across-central-b\\_4031805.html](http://www.huffingtonpost.com/lisa-paul-streitfeld/revolution-across-central-b_4031805.html).
- Szántó, András – Janeway, Michael. 2003. „Arts, Culture, and Media in the United States.“ *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, č. 32/2003, s. 279–292. <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10632920309596981#.UyLwUoXZib4>.
- Szantó, Andras – Lévy, Daniel S. – Tyndall, Andrew. 2004. *Reporting the Arts II: News Coverage of Arts and Culture in America*. New York: National Arts Journalism Program, Columbia University. <http://www.najp.org/publications/conferencereports/rtallentire.pdf>.
- Szántó, Andras. 2002. *The Visual Art Critic, A Survey of Art Critics at General-Interest News Publications in America*. New York: Columbia University. <http://www.najp.org/publications/researchreports/tvac.pdf>.
- Ševčík, Jiří – Morganová, Pavlína – Dušková, Dagmar (Eds.). 2001. *České umění 1938 – 1989: Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha: Academia.
- Ševčík, Jiří – Morganová, Pavlína – Nekvindová, Terezie – Svatošová, Dagmar (Eds.) 2011. *České umění 1980-2010: Texty a dokumenty*, Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště AVU.
- Ševčík, Jiří – Ševčíková, Jana. 1988. „Umění 80. let.“ In Nekvindová, Terezie, (Ed.) 2010. *Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Texty*. Praha: VVP AVU a tranzit.cz. s. 201–207.
- Ševčík, Jiří – Ševčíková, Jana. 1989. „Tvrdohlaví kriticky.“ *Ateliér*, 19/1989, s. 3.
- Ševčík, Jiří. 1989. „Tvrdohlaví kriticky.“ *Ateliér*, č. 19/1989, s. 3.
- Ševčíkovi, Jana a Jiří. 1990. „Realita nebo iluze.“ *Výtvarná kultura*, č. 3/1990, s. 33–36.
- Ševčíkovi, Jana a Jiří. 1995. „Posttotalitní blues s happy-endem.“ *Respekt*, č. 37/1995, <http://respekt.ihned.cz/c1-35964250-posttotalitni-blues-s-has-y-endem>.



- Šimon, Petr. „Z vernisážníku Patrika Šimona.“ [http://www.tvrdohlavi.cz/napsali\\_o\\_nas.html](http://www.tvrdohlavi.cz/napsali_o_nas.html).
- Šmejkal, František. 1990. „Návraty k přírodě.“ *Výtvarná kultura*, č. 3/1990, s. 15–21.
- Šplíchalová, Lucie. 2011. *Výtvarné časopisy v ČR v letech 1990–1999*. Praha: FSV UK. Diplomová práce (Mgr). Vedoucí diplomové práce Doc. PhDr. Barbara Köpplová, CSc.
- Štěpánek, Pavel. 1990. „Svoboda výtvarné kritiky.“ *Ateliér*, č. 1/1990, s. 1–2.
- Štindl, Ondřej. 2007. „Redakci Literárních novin opouští 11 redaktorů.“ *BBC online*, 7. březen 2007, [http://www.bbc.co.uk/czech/domesticnews/story/2005/03/050307\\_cz\\_literarni\\_novin\\_y\\_pckq.shtml](http://www.bbc.co.uk/czech/domesticnews/story/2005/03/050307_cz_literarni_novin_y_pckq.shtml).
- Švagrová, Marta. 1996. „Vstupenka do jiných světů.“ *Týden*, č. 49/1996, s. 107.
- Švácha, Rostislav – Platovská, Marie (Eds.). 2007. *Dějiny českého výtvarného umění*, (VI/1, 2), 1958/2000, Ústav dějin umění Akademie věd, Praha: Academia.
- Taleb, Nassim Nicholas. 2004. „The Roots of Unfairness: the Black Swan in Arts and Literature.“ (2nd Draft). *Journal of the International Comparative Literature Association*. <http://www.fooledbyrandomness.com/ARTE.pdf>.
- Taylor, Brandon. 2005. *Contemporary Art: Art Since 1970*. Londýn: Laurence King Publishing Ltd.
- Thompson, Don. 2014. *Supermodelka a krabice Brillo. Zákulisní příběhy a prapodivné zákony ekonomiky současného umění*. Zlín: Kniha Zlín.
- Thompson, Don. 2010. *Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů*. Zlín: Kniha Zlín.
- Tichý, Jiří. 1994. „Kriterion 93 a Otevřené dveře.“ *Ateliér*, č. 1/1994, s. 4.
- Titchener, Campbell. 2005. *Reviewing the Arts*. Mahwah: L. Erlbaum Associates.
- Třeštík, Michael. 1989. „Bílá vrána '88.“ *Mladý svět*, č. 15/1989, s. 7–12.
- Třeštík, Michael. 1989. „Tvrdohlaví podruhé.“ *Tvorba*, č. 38/1989, s. 8.
- Tvrdohlaví Archiv*. <http://www.tvrdohlavi.cz/index.html>.
- Tvrdohlaví*. 1989. 2. výstava umělecké skupiny, katalog výstavy, Výstavní síň ÚLUV, 2. – 19. 9.1989.
- Tvrdohlaví*. 1991. 3. výstava umělecké skupiny Tvrdohlaví, katalog výstavy, Městská knihovna, Sbírka moderního umění Národní galerie 12.9. – 20. 10. 1991, Praha: Ministerstvo kultury ČSR.
- Týden (red.). 2009. „Čtvrtletník o umění Revue Art končí.“ *Týden.cz*, 22.7.2009, [http://www.tyden.cz/rubriky/media/tisk/ctvrtletnik-o-umeni-revue-art-konci\\_130315.html#.VRvJG-FWUrU](http://www.tyden.cz/rubriky/media/tisk/ctvrtletnik-o-umeni-revue-art-konci_130315.html#.VRvJG-FWUrU).
- Tyndall, Andrew. 2004. „The dialies: Old formats, new challenges.“ In Szantó, Andras – Lévy, Daniel S. – Tyndall, Andrew. 2004. *Reporting the Arts II: News Coverage of Arts and Culture in America*. New York: National Arts Journalism Program, Columbia University. s. 24–35. <http://www.najp.org/publications/conferencereports/rtallentire.pdf>.
- Umělec Archiv, [http://www.divus.cz/umelec/article\\_page.php?item=375](http://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=375).

- Umělec. 1999. „Soukromé galerie versus státní instituce.“ *Umělec*, č. 2/1999, s. 26–27.
- Umělec. 2008. „Umělec.“ Archiv časopisu Umělec, [http://old.divus.cz/umelec/content\\_page.php?item=16](http://old.divus.cz/umelec/content_page.php?item=16).
- Vachtová, Ludmila. 1992. „Dvojitá labuť na břehu nejistot. Documenta 9 v Kasselu.“ *Umění & Řemesla*, č. 3/1992, s. 58.
- Valjarevičová, Eva. 2007. *Obsahová analýza kulturních rubrik v deníku Mladáfronta Dnes v důsledku společenských změn po roce 1989*. Praha: FSV UK. Diplomová práce. (Mgr.) Vedoucí diplomové práce Doc. PhDr. Barbara Köpplová, CSc.
- Valoch, Jiří. 1990. „Umění v 70. letech.“ *Výtvarná kultura*, č. 3/1990, s. 22–25.
- Valoch, Jiří. 1995. „Šedá, bílá, atd.“ *Ateliér*, č. 19/1995, s. 8.
- Valoch, Jiří. 2007. „Konceptuální projevy.“ In *Dějiny českého výtvarného umění. 6. díl 1958-2000*. Švácha, Rostislav – Platovská, Marie (Eds.). Praha: Academia.s. 555–573.
- Valoch, Jiří. 2007. „Konceptuální projevy.“ In Švácha, Rostislav – Platovská, Marie (eds.). 2007. *Dějiny českého výtvarného umění. 6. díl 1958-2000, II*. Praha: Academia. s. 555–573.
- Váňa, Radek. 1991. „Hledání Tvrdohlavých.“ *Práce*, 9. říjen 1991, s. 5.
- Váňa, Radek. 1999. „Surůvka: Globální spiknutí outsiderů nehrozí.“ *Mladá fronta Dnes*, 20. leden 1999, s. 19.
- Vanča, Jaroslav. 1989. „Tvrdohlaví znovu na scéně.“ *Zemědělské noviny*, 16. září 1989, s. 2.
- Vanča, Jaroslav. 1991. „Ztvrdlí Tvrdohlaví.“ *Občanský deník*, 30. září 1991. Publikováno In Olič, Jiří (Ed.). 1999. *Tvrdohlaví 1987 – 1999*, publikace u příležitosti 4. pražské výstavy Valdštejnská jízdárna, duben – červen 1999, Praha: Silver Screen a KANT.s. 200–201.
- Vanča, Jaroslav. 1991. „Ztvrdlí Tvrdohlaví.“ *Občanský deník*, 30. září 1991 Publikováno in: Jiří Olič (ed.), *Tvrdohlaví 1987 – 1999*. Praha: Silver Screen a KANT. s. 200–201.
- Vanča, Jaroslav. 1991. „Ztvrdlí Tvrdohlaví.“ *Občanský deník*, 30. září 1991.
- Vančát, Jaroslav. 1996. „Vidění jako zmocňování se světa.“ *Tvar*, č. 3/1996, s. 1 a 4. <http://vancat.cz/jv/JaVaBib/VideniMe.htm>.
- Vančát, Jaroslav. 1999. „Národní Tvrdohlaví.“ *Ateliér*, č. 22/1991, s. 1, 4.
- Vančát, Jaroslav. 2000. *Tvorba vizuálního zobrazení*. Praha: Karolinum.
- Vančura, Jiří. 2005. „Literární noviny: pokračování příště.“ *Listy*, č. 2/2005, <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=052&clanek=020507>.
- Vančura, Jiří. 2005. „Literární noviny: pokračování příště.“ *Listy*, č. 2/2005, <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=052&clanek=020507>.
- Vaněk, Miroslav – Mücke, Pavel. 2015. *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*. Praha: Karolinum.

- Vaňous, Petr. 2009. „Daň z přidané hodnoty.“ Baborovská, Sandra – Srp, Karel. (Eds.) 2009. *Po sametu*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, Arbor Vitae. s. 21–27.
- Vásquez Rocca, Adolfo. 2013. „Arte Conceptual y Postconceptual. La Idea Como Arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus.“ *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, č. 37/2013. <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/42567/40468>.
- Vávra, Martin. 2006. „Tři přístupy k analýze diskurzu. Neslučitelnost nebo možnost syntézy?“ *Miscellanea sociologica 2006*. Praha: FSV UK a FF UK. s. 49–65. [http://publication.fsv.cuni.cz/attachments/260\\_SBORNIK\\_final.pdf](http://publication.fsv.cuni.cz/attachments/260_SBORNIK_final.pdf).
- Vilar, Gerard. 2011. „Deartification, Deaestheticization, and Politicization in Contemporary Art.“ *Art, Emotion and Value, 5th Mediterranean Congress of Aesthetics 2011*. <https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/4.Gerard-Vilar.pdf>.
- Vildová, Marta. 2005. *O privatizaci deníku Mladá fronta*. Praha: FHS UK. Bakalářská práce. Část dostupná online na <http://www.blisty.cz/art/23779.html>.
- Vilhelm, Petr. 1989. „Tvrdohlaví - čas (národní) sebereflexe.“ *Rudé právo*, 13. září 1989, s. 5.
- Villa, María J. 1998. „El periodismo cultural, Reflexiones y aproximaciones.“ *Revista Latina de Comunicación Social*. č. 6/1998. <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/83miv.htm>.
- Vitvar, Jan H. 1999. „Blbý humor ve Veletržním paláci.“ *Mladá fronta Dnes*, 5. listopad 1999, s. 19.
- Vitvar, Jan H. 1999. „Lovecraft vyvolává opravdovou hrůzu.“ *Právo*, 11. leden 1999, s. 12.
- Vitvar, Jan H. 2010. „Rtuťovitá dáma.“ *Respekt*, č. 8/2010. [http://respekt.ihned.cz/?p=R00000\\_d&article\[id\]=40617710](http://respekt.ihned.cz/?p=R00000_d&article[id]=40617710).
- Vlček, Tomáš. 1998. „Problém Kupka.“ *Respekt*, č. 10/1998, <http://respekt.ihned.cz/c1-36086380-problem-kupka>.
- VO- (Volf, Petr). 1990. „Chvála postmodernismu.“ *Reflex*, č. 10/1990, s. 41.
- Vojtěchovská, Martina – Jiráček, Jan. 2005. „České týdeníky dnes: Je důvod k radosti?“ *Přítomnost*, č. jaro/2005, s. 49–51.
- Vojtěchovská, Martina. 2013. „Tištěná média ubíjí vnitřní deprese.“ *Mediaguru.cz*, 27.2.2013, <http://www.mediaguru.cz/2013/02/tistena-media-ubiji-vnitri-deprese/#.VRvlfuFWUrU>.
- Vokno Archiv. <http://www.vons.cz/vokno>.
- Volf, Petr, Návrh Tvrdohlavých, [http://www.tvrdohlavi.cz/napsali\\_o\\_nas\\_navrat\\_tvrdohlavych.html](http://www.tvrdohlavi.cz/napsali_o_nas_navrat_tvrdohlavych.html)
- Volf, Petr. 1989. „Tvrdohlaví podruhé, Skok mladých výtvarníků z periferie do centra Prahy.“ *Mladá fronta*, 14. září 1989, s. 4.
- Volf, Petr. 1990s. „Skleněné odrazy.“ *Mladá fronta*, 19. prosinec 1990, s. 4.
- Volf, Petr. 1991. „Tvrdohlaví III.“ *Mladá fronta Dnes*, 19. září 1991, s. 4.
- Volf, Petr. 1996. „Laureáti ceny Jindřicha Chalupického.“ *Reflex*, č. 50/1996, s. 49.

- Vrba, Tomáš. 2006. Česká alternativní kultura In Kocian, Jiří (Ed.) *Slovníková příručka československých dějin 1948-1989*, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR.
- Wagner, Radan. 1999. „Tvrdohlaví se po letech sešli v Jízdárně Pražského hradu.“ *Lidové noviny*, 17. duben 1999.
- Wagner, Radan. 1989. „Opět Tvrdohlaví.“ *Ateliér*, č. 18/1989, s. 3.
- Wagner, Radan. 1999. „Tvrdohlaví se po letech sešli v Jízdárně Pražského hradu.“ *Lidové noviny*, 17. dubna 1999.
- Wagner, Radan. 1999. „Tvrdohlaví se sešli v jízdárně pražského hradu.“ *Lidové noviny*, 17. duben 1999, s. 13.
- Wagner, Radan. 2009. „Tvrdohlaví po 20 letech.“ *Revue Art*, č. 1/2009, s. 20–25.
- Wahl-Jorgensen, Karin – Hanitzsch, Thomas. 2009. *The Handbook of Journalism Studies*. New York: Routledge. <http://www.rasaneh.org/Images/News/AttachFile/30-9-1390/FILE634600594129473750.pdf>.
- Wasserman, Herman. 2004. „Revisiting reviewing: The need for a debate on the role of arts journalism in South Africa.“ *Literator*, č. 25/2004, s. 139–157. <http://www.literator.org.za/index.php/literator/article/viewFile/249/222>.
- Winnicka-Gburek, Joanna. 2006. „Art Critic as and Intellectual, Teacher or Artist?“, Aica Press, Critical Evaluation Reloaded. [http://www.aica-int.org/IMG/pdf/29.070212\\_Winnicka\\_Gburek.pdf](http://www.aica-int.org/IMG/pdf/29.070212_Winnicka_Gburek.pdf).
- Wohlmuth, Radek. 2000. „Fucking Stupid White Man...“ *Artur*, č. 2000/1, s. 5–6.
- Wolff, Theodore – Geahigan, George. 1997. *Art Criticism and Education (Disciplines in Art Education; Contexts of Understanding)*. Chicago: University of Illinois Press.
- Zach Aleš – Jareš Michal. 2008. „Nakladatelství.“ In Janoušek Pavel (Ed.). 2008. *Dějiny české literatury 1945–1989, IV. 1969–1989*, Praha: Academia. s. 57–73.
- Základní statistické údaje o kultuře v České republice, 1. díl, Kulturní dědictví*. 2013. Praha: Nipos. [http://www.nipos-mk.cz/wp-content/uploads/2013/05/Statistika\\_kultury\\_2012\\_I.KULTURNI\\_DEDICTVI\\_web.pdf](http://www.nipos-mk.cz/wp-content/uploads/2013/05/Statistika_kultury_2012_I.KULTURNI_DEDICTVI_web.pdf)
- Základní statistické údaje o kultuře v České republice, 2. díl, Umění*. 2013. Praha: Nipos. [http://www.nipos-mk.cz/wp-content/uploads/2013/05/Statistika\\_kultury\\_2012\\_II.UMENI\\_web.pdf](http://www.nipos-mk.cz/wp-content/uploads/2013/05/Statistika_kultury_2012_II.UMENI_web.pdf).
- Základní statistické údaje o kultuře v České republice, 3. díl, Knihovny a vydavatelská činnost*. 2013. Praha: Nipos. [http://www.nipos-mk.cz/wp-content/uploads/2013/05/Statistika\\_kultury\\_2012\\_III.KNIHOVNY\\_web.pdf](http://www.nipos-mk.cz/wp-content/uploads/2013/05/Statistika_kultury_2012_III.KNIHOVNY_web.pdf).
- Zpráva o založení umělecké skupiny "Tvrdohlaví" In *Někdo něco* 11, 1988, 37. Publikováno In *Flash Art* No. 139, March - April 1988 a v katalogu *Tvrdohlaví*, 3. výstava umělecké skupiny Tvrdohlaví, Praha: Ministerstvo kultury ČSR, 1991.
- Žantovská, Kristina. 1996. „Galerie pro příští století.“ *Respekt*, č. 15/1996, <http://respekt.ihned.cz/c1-36070940-galerie-pro-pristi-stoleti>.
- Žantovská, Kristina. 1996. „Poustečna v nové síni.“ *Respekt*, č. 38/1996, <http://respekt.ihned.cz/c1-36063830-poustečna-v-nove-sini>.
- Žantovská, Kristina. 1996. „Prosím kolemjdoucí, aby kokrhali.“ *Respekt*, č. 17/1996, <http://respekt.ihned.cz/c1-36066330-prosim-kolemjdouci-aby-kokrhali>.

Žantovská, Kristina. 1996. „Satori u Pacifiku.“ *Respekt*, č. 10/1996, [http://respekt.ihned.cz/?p=R00000\\_d&article\[id\]=36068940](http://respekt.ihned.cz/?p=R00000_d&article[id]=36068940).

*Živel Archiv*. <http://www.zivel.cz/archiv>.

Žižek, Slavoj. 2007. *Mluvil tu někdo o totalitarismu?* Praha: tranzit.cz.

Žižek, Slavoj. 2011. *Jednou jako tragédie, podruhé jako fraška*. Praha: Rybka Publishers.

Žižková, Lenka. 2009. „Na scénu se vrací časopis Umění a řemesla!“ *designcabinet.cz*, 22. leden 2009, <http://www.designcabinet.cz/na-scenu-se-vraci-casopis-umeni-a-remesla>.

## 10. Přílohy

### 10.1. Příloha č. 1: Dokumenty, 80. léta

#### **Hodnocení kulturně politické publicistiky – III. Čtvrtletí 1986, Federální úřad pro tisk a informace, Odbor hodnocení a analýz, č.j. II – 193/86**

Jednotlivé sdělovací prostředky jsou posuzovány z hlediska přístupu k naplňování své propagandistické, agitační a politickoorganizační funkce při vysvětlování a podpoře kulturně politické linie v kontextu s celkovou politikou Komunistické strany Československa při orientaci širokých mas v kulturně politických a uměleckých otázkách v zájmu formování socialistického společenského vědomí a při ovlivňování samotné kulturní fronty ve prospěch rozvoje společenské a umělecko tvůrčí aktivity jejích organizací a jednotlivých představitelů.

Materiál přináší celkovou charakteristiku kulturně politických rubrik a titulů (relací), hodnotí způsob a úroveň prezentace a výkladu strategické linie a aktuálních úkolů státní kulturní politiky, podrobněji rozebírá předpoklady účinnosti v podpoře a ovlivňování rozvoje společensky žádoucích aktivit umělecké fronty, uměleckých svazů, jednotlivých umělců a kulturně osvětových pracovníků, zabývá se pozorností sdělovacích prostředků otázkám kulturně výchovné a zájmové umělecké činnosti a podílu Československa na mezinárodní výměně kulturně uměleckých hodnot. Velká pozornost je věnována ideově estetické úrovni literární a umělecké kritiky a recenzní tvorby a jejich uplatňování v procesu prohlubování vlivu kritiky na tvůrce a zvyšování její spoluzodpovědnosti za kulturní povědomí současníka.

Hodnocení zahrnuje kulturně politické zpravodajství a publicistiku v jednotlivých skupinách Ústředních deníků ČSSR, dále hodnotí pořady ve vysílání Čs. rozhlasu na stanici Praha a Bratislava, včetně vysílání v maďarském jazyku a v programové skladbě Čs. televize v jejím celostátním vysílání a na slovenském národním okruhu.

Rozbor kulturně politické publicistiky v časopisech je součástí čtvrtletního hodnocení těchto periodik, hodnocení vybraných odborných kulturně uměleckých časopisů je předmětem samostatného pololetního materiálu.

Rozhodujícími kritérii byly požadavky a závěry 15. zasedání ÚV KSČ z roku 1980 a XVII. sjezdu KSČ. Hodnocení jednotlivých sdělovacích prostředků vychází ze zjištěného stavu v předchozím čtvrtletí a klade si za úkol postihnout kvalitativní a kvantitativní pohyb v dané publicistice.

#### **Ústřední deníky**

Kulturně politická publicistika se (...) řídila linií vytyčenou XVII. sjezdem KSČ a dalšími stranickými dokumenty k ideologické práci. Tak jako v předchozích obdobích byla pro všechny listy příznačná snaha poskytovat reálný a pravdivý obraz o všech oblastech našeho kulturního a uměleckého života, seznamovat s činností našich umělců doma i ve světě, informovat o nejvýznamnějších mezinárodních kulturně politických akcích s účastí ČSSR a o kulturním dění v zahraničí.

Kulturně politická publicistika však nedosáhla ve všech denících stejné kvalitativní a propagandistické úrovně; rozdíly se projeví rovněž v celkovém početním zastoupení příspěvků v jednotlivých listech a v kvantitativním pokrytí nosných tematických okruhů.

(...) Například oproti sportovním stránkám mají většinou poloviční a v pondělních vydáních dokonce jen třetinový rozsah. Tato disproporce neodpovídá současným požadavkům na kulturně politické a výchovné úkoly tisku v životě naší společnosti. Nedostatkem prostoru dostávají materiály pouze informativní charakter, absentují rozbory a hlubší hodnocení kulturně politických událostí, povrchní je literární a umělecká kritika a recenzní tvorba.

(...)

Rovněž publicistika k práci uměleckých svazů byla minimální. Existenci tvůrčích svazů připomínala převážně jen v souvislosti s organizací jednotlivých kulturně politických akcí; materiály, které by ukazovaly jejich konkrétní aktivitu a společenskopolitický význam, prakticky absentovaly.

(...)

Při prezentaci postojů umělců a kulturních pracovníků deníky v tomto čtvrtletí poněkud zvýšily frekvenci rozhovorů. Nesjednotily je však na potřebné úrovni z hlediska propagandistického i žurnalistického zpracování. Některé sloužily jen k laciné popularizaci jednotlivých uměleckých osobností.

(...)

Kulturu a umění ve světě přibližovaly listy zejména zpravodajsky, k čemuž využívaly pravidelných rubrik sestavených z drobníček. Mimo to přinášely i rozsáhlejší informativní články a rozhovory s jednotlivými uměleckými osobnostmi. (...)

Přestože tituly poukazovaly na nejvýznamnější kulturně politické akce mezinárodního charakteru a seznamovaly s průběhem konkrétních událostí, zůstávala z větší míry publicistika pouze v informativní rovině. Materiály s širším propagandistickým dopadem, ukazující současnost v kontextu s historií vzájemných vztahů jednotlivých národních kultur a podtrhující nutnost vzájemné kulturní výměny pro další upevňování míru a přátelství mezi národy (...).

Literární a umělecká kritika a recenzní činnost v jednotlivých uměleckých oblastech se v tomto čtvrtletí dostala na kvantitativně vyšší úroveň. Celkově lze shrnout, že největší prostor věnují listy literatuře, filmu, divadelní a televizní dramatičce a hudbě.

V literární oblasti byl výběr hodnocených děl značně nahodilý, bez systematické orientace ke knihám našich předních tvůrců socialistického realismu. Recenze jsou často popisné, někdy i subjektivní. Některé z nich dokonce vzbuzují dojem, že autor ani zhruba nezná kvalitu recenzovaného díla a nemá na něj jasný a vyhraněný názor. (...) Redakce disponují stálým okruhem recenzentů, a to i v dalších uměleckých oborech, kteří sice v porovnání s minulými obdobími zvýšili počet svých příspěvků, ale nedokázali zlepšit jejich úroveň.

Z oblasti filmu se deníky soustředily především na animáky promítané či oceněné na festivalech. Z české produkce dávaly přednost veselohrám, v menší míře hodnotily tvorbu, usilující, ať už s větším nebo menším úspěchem, o zásadní postoj k aktuálním otázkám dneška, zobrazující zápasy našeho současníka, jeho život, radosti i strasti. Rozborové statě a materiály k současné situaci v čs. kinematografii publikovaly především stranické deníky. (...)

Z dramatického umění zůstává nedoceněna tvorba Čs. rozhlasu. Až na malé výjimky tuto oblast listy pomíjejí, v lepším případě jí věnují zhruba poloviční plochu než televizní dramatičce, přestože stále hodnoty rozhlasového vysílání neklesají, spíše naopak. Trend opomíjet hodnocení jak dramatickou, tak publicistikou činnost Čs. rozhlasu, je patrnější v českých listech.

Deníky se věnovaly jak hudbě vážné, tak i populární a pop-music. Na úseku vážné hudby se inspirovaly některými festivaly s mezinárodní účastí. (...) Přestože globálně tituly ve své publicistice pokrývaly všechny hudební oblasti, není z tohoto aspektu



v jednotlivých listech vyrovnanost vždy patrná. Některé z nich inklinují spíše k pop-music, mládežnické deníky a LUD pak mnohdy i k nepromyšlenému a lacinému popularizování rocku a jeho interpretů.

S výtvarným uměním seznamovaly deníky pravidelně, a to nejen v kratších informativních příspěvcích z výstav našich malířů, sochařů, grafiků či ilustrátorů, ale i v rozhovorech s umělci. Konkrétní společensky angažovaná umělecká díla přibližovaly také v poznámkách a v portrétních článcích. Zabývaly se rovněž současnou uměleckou fotografií.

Nedostatečná pozornost se soustřeďuje na architekturu. (...)

V souhrnu lze říci, že kulturně politická publicistika deníků, vyjma některých slabých míst, podala ve III. čtvrtletí ucelený obraz o kulturně politické dění u nás i v zahraničí, aktivizovala naši kulturní a uměleckou frontu a napomohla k prohloubení vzájemného a oboustranného vztahu mezi příjemci a tvůrci umění.

(...)

#### **Dopis zaslaný delegátům IV. sjezdu SČVU**, Kanceláři prezidenta ČSSR, Úřadu předsednictva vlády ČSSR a ÚV KSČ, 1987<sup>237</sup>

Naše veřejnost i straničtí a vládní představitelé žijí v domněnách, že současný sjezd SČVU je sjezdem české výtvarné kultury, kde se má bilancovat a hodnotit dosavadní a projektovat budoucí činnost a práce, kde má dojít i k demokratické volbě reprezentace celé české výtvarné obce.

Sami výtvarníci si však kladou otázku, jak tento sjezd chápat: zda jako sjezd tzv. „výběrového“ svazu s úzkou členskou základnou, anebo by to měl být sjezd celé české výtvarné kultury, jejíž členská základna je několikrát větší, než stávající SČVU?

Ta otázka je na místě, neboť „výběrový“ SČVU má k roku 1987 celkem 1350 členů, kdežto segregovaných profesionálních výtvarníků, registrovaných při ČFVU, je k témuž datu 4200... Taková situace není v žádném jiném uměleckém svazu.

Vedení „výběrového“ SČVU naprosto vyloučilo z příprav a účasti na sjezdu, včetně volby delegátů, zmíněnou drtivou většinu reprezentantů české socialistické výtvarné kultury, kteří se aktivně podílejí na jejím budování i množstvím realizovaných uměleckých děl (...)

Takže máme dnes z jedné strany „výběrový“ svaz, sice dle názvu dobrovolnou, ale jedinou monopolní výtvarnou organizaci, jejíž členové požívají všech práv svobodných umělců, z druhé strany pak „registrované“ socialistické profesionální umělce při ČFVU, kteří se sice svou aktivní tvůrčí prací podílejí na tvorbě výtvarné kultury, ale fakticky i z hlediska autorského zákona jsou v segregovaném postavení. Do tohoto postavení se dostali nedobrovolně, přesněji řečeno, byli sem uvrženi vedením „výběrového“ SČVU.

Segregovaní umělci, z velké části staří mistři a početně i umělecky silné mladé generace, nemají nikde v ničem žádná zastoupení, nemohou se organizovat a volit své zástupce, (...) nemohou brát účast na plánování a rozhodování o vývoji české výtvarné kultury, nemohou nikde uplatnit svůj hlas, nemají zástupce v uměleckých a výstavních komisích, čili nejsou partnery pro nikoho jak ve strukturách výtvarné

---

<sup>237</sup> Dokumenty I, Soubor dokumentů k IV. sjezdu SČVU, Praha 1987, s. 54-67, podle Ševčík Jiří, Morganová Pavlína, Dušková Dagmar (eds.), *České umění 1938 – 1989: Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha: Academia, 2001, s. 414-416



kultury, tak mimo ni. Nejsou především partnery pro vedení „výběrového“ SČVU a proto existují v teritoriu „nikoho“ neboť ČFVU, při němž jsou „registrováni“, nevyvíjí a ani dle zákona nemůže v tomto směru vyvíjet nějakou iniciativu.

(...)

S vyřešením tohoto absurdního anachronismu struktury dnešní socialistické výtvarné kultury, který je zakrýván řadu let, souvisí množství dalších problémů, o nichž se zmiňujeme dále.

To urovnání je nyní na dobré vůli delegátů sjezdu „výběrového“ SČVU, k němuž jim jak Autorský zákon, tak i usnesení vrcholných orgánů KSČ a vlády ČSR poskytují dostatek prostoru. Nejde o kosmetické úpravy, nýbrž o změny zásadního charakteru, o změny myšlení a postoje, které by měly mít zásadní význam pro další progresivní vývoj socialistické výtvarné kultury a jejích nositelů.

(...)

Tak jako na celém světě i u nás (...) prosazovali vždy umělci právo na zveřejnění svého díla, a to nejen personálními výstavami, nýbrž a nejčastěji ve sdruženích, spolcích, tvůrčích skupinách, spřízněných uměleckých individualit. Taková je tradice dějin umění vnitřně podmíněná a naprosto nezbytná, na kterou se napojily u nás v 50. a 60. letech tvůrčí skupiny, takže jich bylo k roku 1967 celkem na padesát všech uměleckých směrů a zaměření.

Tyto novodobé tvůrčí skupiny nahrazovaly v jistém smyslu tradici slavných spolků výtvarných umělců, které pořádaly pravidelné členské výstavy, a účast na nich byla podmínkou členství ve spolku. Bylo to chápáno nejen jako právo umělce, ale také jako jeho povinnost vůči společnosti. Navíc význam těchto členských, či skupinových výstav spočíval v ničem nenahraditelné tvůrčí konfrontaci, nezbytné pro umělce a nezbytné pro formování kontinuity vývojových tradic českého umění v souvislosti s uměním světovým. Nastupující mladé umělecké generace a individuality se do tohoto procesu přirozeným způsobem zapojovaly, mohly si vybrat sobě nejbližší umělecké tendence a milované mistry, ale byly také pečlivě sledovány a vybírány za členy těmito spolky a tvůrčími skupinami.

Řekněme rovnou, že toto vše současné vedení „výběrového“ SČVU zcela ignoruje.

Vedle personálních výstav, ostatně velice úzkého výběru umělců, pořádá tu a tam ve velkých časových odstupech hromadné oficiální výstavy, které vlastně prezentují jen jeho výběrově-organizační činnost, při nichž dovolí i některým „registrovaným“, s náležitým výběrem jmen i děl, aby vystavovali. Umělec i dílo je tu vždy stafáží a má se tvářit, že bez této byrokracie by nic nevzniklo. Účast na takové výstavě je pak motivována jako projev „kladného vztahu“ k našemu zřízení.

A tak si soudná a uměnímilovná veřejnost sem tam vynutí personální výstavu známých mistrů „registrovaných“ při ČFVU, samozřejmě, že výhradně jen v mimopražských výstavních zařízeních, kam „výběrová“ hlediska vedení SČVU tak autoritativně a reglementačně nezasahují.

(...)

## 10.2. Příloha č. 2: Recenze výstavy Tvrdohlavých, 80. léta

**Peter Kováč, Nabízejí Tvrdohlaví východisko?** Nad výstavou v lidovém domě v Praze 9 (Rudé právo, 28. prosinec 1987)

Velký poutač nad vchodem Lidového domu Prahy 9 s nápisem Tvrdohlaví hodně slibuje. Zejména když pojmenování skupiny devíti mladých výtvarníků připomene dnes už legendární Tvrdošijné, kteří po první světové válce prosazovali v české kultuře hodnoty moderního umění. K takovému spojení však má současná vysočanská výstava přece jen trochu daleko. Zrzavému, Kremličkovi, Špálovi a Čapkovi šlo o to, být moderní, více než být efektní. Nabídnout více svůj výtvarný prožitek doby než pouhou zajímavou podívanou. A přes veškerou svou novost navazovali na tradici českého umění. Tady má člověk dojem, že to vychází z něčeho jiného (není to i důsledek letitého uzavření sbírek českého moderní umění?). Ostatně nevím, zda by se „manažer Tvrdošijných“ nechal vyfotit v úvodu katalogu opřený o diář s nápisem 1987 – Financial – Times – Diary, jako je tomu u Tvrdohlavých.

Poučenější divák může ocenit lyriku obrazů Petra Nikla, kultivovanou skladbu koláží Zdeňka Lhotského, barevnou působivost dekorativních pláten Stanislava Divíše, emotivní sílu malby Jaroslava Róny nebo dar stylizace a monumentality Stefana Milkova. Ale přistihl jsem se, že to vše člověk registruje, ale z výstavy odchází dosti lhostejně.

Nicméně jsou mi tito mladí tvůrci sympatičtí snahou obnovit tradice tvůrčích skupin. A v mnohém jejich vystoupení chápu. Moc výstav a přehlídek v poslední době nabízelo místo tvorby klišé, nějak jsme si zvykli na ta schémata, kde název obrazu znamená víc, než co vlastně on svou formou vyjadřuje. Snad jsme pozapomněli, že i socialistické umění je tvůrčí, odvážné a novátorské. Stalo se pro nás tak lhostejné, že nás ani zdravě nenaštvou třeba plastiky zdobící prostory dostavby národního divadla. Výstava Tvrdohlavých je víceméně reakcí mladých na tuto situaci. A myslím, že s odstupem času bude i takto zaznamenána. Ale upřímně řečeno, nabízí řešení či východisko? Neubráníl jsem se totiž pocitu, že tato výstava je tu především pro tzv. avantgardní obecenstvo, které na podobné akce chodí proto, aby bylo šokováno, překvapováno, baveno či vzrušováno. A nějaké otázky smyslu moderní tvorby při její širší společenské použitelnosti tyto diváky zajímají jen skutečně okrajově. Možná jsou tyto úvahy vůči některým z vystavujících nepravdivé, ale, žel, celkové vyznění jejich výstavy je spíše v tomto duchu.

Dobře však, že se takové výstavy dělají. Že se můžeme přesvědčit na vlastní oči o tvorbě, který by tu stejně vznikala, ale s nádechem zakázaného ovoce, jež, jak známo chutná nejlépe. Ale je tu jeden problém. Měla by se ozvat odborná umělecká kritika. Teoretici při svazu výtvarníků by nyní neměli strkat hlavu do písku, jak se před časem stalo při podobné výstavě právě zde, v Lidovém domě. I když se jim to může zdát „rozumné“ nebo dokonce výhodné.

**Petr Vilhelm, Tvrdohlaví – čas (národní) sebereflexe.** K výstavě v pražské výstavní síni ULUV (Rudé právo, 13. září 1989)

Ano, myslím si, že tato výtvarná skupina vstoupila do další a závažnější etapy svého uměleckého vývoje. Do etapy hledání sebe samé v kontextu této doby. Pochopitelně je možno oponovat: toto hledání k umění neodmyslitelně patří, umělec nemůže svoji dobu „vymazat“. Dodejme si ovšem k tomu, že i no má své stupně zrání.

První počiny této skupiny se vyznačovaly průrazností, s jakou vstoupila na scénu našeho výtvarného umění. A nešlo jen o reklamu, kterou dodnes mnozí na Tvrdohlavých obdivují či je zase pro ni zavrhují. Bohužel. Šlo totiž i o výtvarný projev. Tedy charakteristický hojností mytologických námětů, inspiracemi primitivním uměním, zprostředkovanými zejména západoněmeckým výtvarným děním, opovržením akademismem a tradičními kánony krásy a záměrnou jakoby antiestetikou. Byli „světoví“ a kosmopolitní a recesistní a možná, že v té době by skupině slušel spíše název Trucovití. Každý psycholog však ví, že zrod osobnosti má svoji logiku zrodu skutečné osobnosti, a že její projevy mají své zákonitosti.

Na jejich druhé výstavě, právě probíhající v pražské výstavní síni ÚLUV (do 19. září), ovšem prokázali značný posun, možno říci pokrok. Nastoupili kurs „do sebe“, začínají přirozenou cestou kriticky přehodnocovat prvotní a v lecčems i nahodile přijaté zdroje impulsů. Pěna ve sklenici spadla a hrdlo dostalo první doušek opravdového moku.

Výsledkem toho je zejména snaha sestoupit z horizontu „nadhistorického času“ k této době, zkoumat právě naši, českou realitu. A ruku v ruce s tím už propracovávají vlastní estetiku, při prvním vystoupení ještě neuvědomělou. Pochopitelně i na této výstavě je znát, že jde o první krok, ale proti prvnímu vystoupení velký, protože je tu naznačena změna kvality.

Říkám naznačena, ale je tu: Jiří David přes vyhlašované principy své „teorie sociální vybledlosti“ (ostatně v mnohém pozoruhodné pro cimrmanologii – a jeho obrazy naštěstí nejsou její aplikací) upustil od symbolů propastí času, babylónských věží, absurdní zaměnitelnosti nesrovnatelných znaků věčně platných a přešel ke zkoumání „české mytologie“ neboli českých snů v oblouku od národního obrození až po dnešek, aby chirurgicky chladně diagnostikoval stav našeho národního sebevědomí. Totéž, ovšem v primitivnější podobě, platí o Stanislavu Divišovi a jeho Praze krásné, Praze naší. Petr Nikl svádí k tomu, aby byl označen za introverta, který žije ve svém vlastním světě, ale jeho Dvojice, Čtveřice, Jelen v ledovci mají vyšší ambice než pouhý pohádkový lyrismus, jenž prostě jen okouzluje. Tady jde o zrod čehosi nového v momentu, kdy dělicí čára mezi životem a nicotou je ještě překračována v obou směrech a chlad zániku, zmrtvění má stále ještě onu nebezpečně přijatelnou podobu sladkého jedu vyvanutí...

Nejmenší posun v tomto smyslu vykazuje tvorba Jaroslava Róny, což ovšem zdaleka neznamena nekvalitu (viz třeba Na dně, Vteřina věčnosti). Osobně si to vysvětluji tím, že jeho názorové východisko tvorby je nevýhodně výhodné – je totiž konstantní (a to je ta výhoda), ale současně se už svou povahou brání proměnlivosti „živého života“ (a to je ta nevýhoda). Nicméně jeho plastika Pieta s Minotaurem svědčí i o jeho dalších možnostech.

Sochaři jsou vůbec ozdobou této výstavy. Krok kupředu udělal S. Milkov (Pieta, Muž zasažený padlou hvězdou), byť se nemohu zbavit dojmu, že přechod od formálně perfektně vyvedených a poněkud chladných pohanských modelů a mýtů k využívání raně křesťanské symboliky, což dodává jeho plastikám větší citovost, je tak trochu sázkou na momentální oblibu těchto témat. S myšlenkovou linií Davida a Divíše ovšem nejvíce souzní Michael Gabriel a jeho velkolepý Hodnostář, i když se zdá až marnivě aktualizovaný.

Posledním příkladem kvality této výstavy je pozoruhodný zjev prací Františka Skály, a zejména jeho Divadlo – theatrum mundi lehce bizarní, lehce melancholické, úsměvně trouchnivějící, mně připomínající romantismus Zeyerův. I tento příklad svědčí o obratu Tvrdohlavých k pramenům české kultury, byť zatím končí u symbolismu a v poloze národního uvědomění a nedostávají se k tomu, co skutečně dnes tvoří a může tvořit sebevědomí národa v tomto světě. Co bude dál, ukáže čas.

Cesta Tvrdohlavých, i když se možná někomu může zdát, že čas na ní ubíhá příliš pomalu, ovšem svědčí o jednom – nad „tvrdohlavou“ recesí už jednoznačně převládlo vědomí vážnosti a odpovědnosti, jakou umění má. A připočteme-li viditelnou poctivost těchto výtvarníků, můžeme předpokládat, že jejich cesta neskončila.

**Petr Volf, Skok mladých výtvarníků z periferie do centra Prahy aneb Tvrdohlaví podruhé** (*Mladá fronta*, 14. září 1989)

Výstavní síň ÚLUV najdete v Praze na Národní třídě, kousek od mnohem známější 'Spálovky'. Dostanete se do ní pasáží. Ale možná jste v ní nedávno byli, takže nosím dříví do lesa, možná vás totiž taky do očí udeřil ten veliký poutač zvěstující, že v podzemní galerii (mimochoodem – až na špatnou klimatizaci jedna z nejlepších v centru Prahy, leč paradoxně není majetkem SČVU) vystavují Tvrdohlaví. A mají úspěch, pokud za jeho měřítko bereme zástupy uměnímilovných, které se neustále spouštějí po schodech dolů, kde na ně čeká tvorba devíti mladých umělců.

Dohromady se dali před dvěma lety a učinili tak, jak bývá nejenom v uměleckých kruzích zvykem, v restauračním zařízení (pro zvědavé – stalo se tak ve Slováckém salónu Obecního domu). Sounáležitost k jediné partě svými podpisy stvrdili: Jiří David (1956), Stanislav Diviš (1953), Michal Gabriel (1960), Zdeněk Lhotský (1956), Stefan Milkov (1955), Petr Nikl (1960), Jaroslav Róna (1957), František Skála (1956). A ještě jako organizační vedoucí Václav Marhoul (1960) – jediný nevýtvarník, jinak schopný barrandovský produkční. Premiérová přehlídka na přelomu roku 1987 až 1988 vzbudila ohlas, rozruch, údiv, obdiv, úsměv, přitakání, pohoršení, ale co je důležité – pořádně rozhoupala až unyle klidnou hladinu výtvarného života. Zase po čase skupina, a to nikoliv skupina formální, ale taková, která má co říci publiku o světě prostřednictvím moderního umění. Navíc vyrukovala na naše poměry s až nezvykle rozverným katalogem, jenž se stal nedílnou součástí výstavy. Tvrdohlaví si vytvořili styl, chce se hovořit o image, dnes tolik žádaném a přece řídkém. Získali jakousi aureolu, hlavně mezi vrstevníky a mladšími výtvarníky, však byli svého času první a dávali o sobě vědět s pořádnou pompou, halasem, nakonec proč ne, vždyť té pokory a skromnosti už tady bylo dost.

Tvrdohlaví se zúčastnili – jako jednotlivci – mnoha přehlídek v tuzemsku i v zahraničí, dostalo se jim i řady ocenění, ať už oficiálních nebo neoficiálních. Prostě – mladí úspěšní mužové, a žádní bolestíni vzdychající nad nedostatkem příležitostí! A přišlo září devětaosmdesátého a s ním v pořadí druhá výstava ambiciózní skupiny.

Dá se už ledasco srovnávat. Jestliže první přehlídka formou, instalací působila nedotaženě, až amatérsky, tak současné skupinové vystoupení nese všechny atributy kvality, k čemuž jistě přispělo ono ušlechtilé prostředí exkluzivní galérie; přesun z vysočanské periferie do samého centra metropole je bezmála symbolický: z okraje přímo do středu dění. O stupeň lepší je i katalog, graficky šťastně ztvárněný (Aleš Najbrt) a kupodivu levnější než premiérový. Neustále reprodukováná klasicistní hudba ve funkcionalistické prostora vytváří atmosféru napomáhající přijetí vizuálního umění. Jako když se ocitnete v klidové zóně.

Nicméně případný rozpor vyvolávají jednotlivá díla atakující pozorovatele. Namátkou: zážitkem jsou voskové malby J. Róny, který proti minulým rokům vyjasnil barevnost. Tematicky zůstal u mýtů, jeho obrazy jsou však ještě hřmotnější a někdy až závratně prostorné (Na dně). Vyzařují zvláštní sílu, která vás na okamžik zmrazí. Rozmrznete o kousek dál, kde jsou instalovány dřevěné objekty F. Skály. Zase o něčem jiném

jsou kompozice Z. Lhotského; ač exaktní, až geometrických forem, nenechávají člověka chladným. Oleje P. Nikla prostupuje jemná symbolika, kterou podporuje volba brilantně odstíněných barev. Snad nejvíce mě z plošných realizací zaujal cyklus Praha krásná, Praha naše od S. Diviše, především ironicky dekorativní polohou. Také J. David vytvořil několik cyklů (za všechny Domov), v nichž se s úsměvem vyslovuje k prázdnému vlastenčení, nabubřelým proklamacím. Inu hodně je toho k vidění. Slovy nelze vše vypodobnit, je třeba to vidět. Jedno je jisté: Tvrdohlaví neustrnuli. A přesvědčit se o tom můžete do 19. září.

### **Jaroslav Vanča, Tvrdohlaví znovu na scéně** (*Zemědělské noviny*, 16. září 1989)

II. výstava výtvarné skupiny Tvrdohlaví, sdružení upomínajícího nejen svým názvem na staré zlaté časy spolkových výtvarných avantgard, probíhá právě nyní ve velmi vděčném výstavním prostoru (Galerie ULUV na Národní třídě) i čase (2.–19. září). S mladou, vstřícně umělecky přidrslou devítkou (nelze si ji odmyslet od desátého člena nového typu – manažera V. Marhoulu) jsme se mohli od založení skupiny v r. 87 setkat jen jednou – v Lidovém domě ve Vysočanech. Její protagonisté však zatím vystavovali samostatně i v kolektivních přehlídkách. Tentokrát mezi sebe Tvrdohlaví přizvali i dva názorově spřízněné fotografy – Lukáše Jasanského a Martina Poláka.

Oč tedy jde skupině po dvou letech? Pořád o totéž, jak jinak. Samozřejmě, že jejich díla jsou výrazem přiznaného generačního pocitu, jehož důsledné vyjádření by vlastně mělo být díky použitým kódům starším generacím nepřeložitelné. Na této výstavě jsou však záměry výtvarníků víceméně zřejmé a sdělení čitelná – příčinou je jak přirozená spjatost se světovým vývojem, tak i obecně intelektuální výpověď většiny členů.

Možná nejvíce z celé skupiny – díky samostatným výstavám – vystoupil do diváckého povědomí malíř Jaroslav Róna. V jeho případě je také bohatě využíván a rozvíjen generační „vynález“ zpodobení oživeného mýtu. Nositeli významu jsou mu výrazné, oproštěné archetypální tvary – symboly, podané v munchovské depresivní barevnosti a ozvláštněné mystickým „jeskynním“ světlem. Je to Rónův alternativní svět, promlouvající poezí, jejíž jméno je zvláštnost.

Ledacos z charakteristiky Róny by bylo možné vztáhnout i na téma dřevěných soch Stefana Milkova. I v tomto případě jde o jakési pratypry prakultury, o pohanské figurální vize, nejednoznačné umění nejednoznačné doby. I Milkovými bůžky, skřety a modlami jakoby nejlépe svědčily temné prostory a světlo loučí. Oba „zjevovatelé mýtu“ představují ne svými díly, ale ve svých dílech cizí, zvláštní kulturu, v níž není místo pro současnost a jež se zdá být důležitější, než člověk sám. Různorodou kolekci se představuje sochař Čestmír Suška. Panoptikální krajiny s hrůzně zasněženými smrčky, stejně jako dva pastely „českých vrb“ jsou vyjádřením poetiky grotesknosti, v níž je zřejmá i návaznost na potměšitou tematiku expresionismu a secese. Tomuto východisku odpovídají i Suškovy epoxidové plastiky-objekty, trojrozměrné tvary vzniklé v dvojrozměrných.

Sochař Michal Gabriel je autorem nápadu jedinečného, český světového. Na rozdíl od předchozích, jemu by slušelo označení „mýtoborce“. Znaky, symboly a atributy, jimiž jsme obklopeni, chápe Gabriel jako výchozí materiál, jehož lze užít v nových souvislostech, jež lze i antropomorfizovat. Nejde zde o nezměštnost, spíše znevážení, ale bez významu odsudku. Jako by Gabriel odnímal symbolům jejich váhu, aby jim přisoudil jinou – symbolům je to třeba stejně jako našemu vnímání.

Jiným způsobem je tato „poetika znevážení“ představena v malbě Jiřího Davida. Postmodernismus skrze jeho intelektuální uchopení přišel českému umění velmi vhod. Obecně řečeno – vyjímát znaky minulých kultur a zasazovat je do nových souvislostí, či vyjmutý znak sám učinit artefaktem – to je metoda, užívaná většinou Tvrdohlavých. David jde možná ze všech nejdále v intelektuálním užití této metody, v jejím ironickém a sarkastickém zacílení. Ačkoli postmodernisté svůj „světonázor“ nezřídka důsledně tají, v Davidově případě nelze přítomnost znevažujícího humoru nepřiznat. Je v dobrém smyslu nebezpečný všemu, co není stále naplňováno smysluplným obsahem.

Jinak než David užívá onoho přístupu Stanislav Diviš. Kolem ústředního motivu miniaturizované, „historicky“ pojaté pražské veduty vytváří na zbylé ploše plátna zcizující, zdánlivě dekorativní prostor, do něhož zasazuje v přísné kompozici množství znakových prvků, dodávajících nový smysl celému sdělení. Cyklus Praha krásná, Praha naše je opět znevážením, tolik potřebným pro nalezení nové hodnoty zpodobení Prahy, z něhož se vlastně také stal už jenom bezobsažný znak.

Zdeněk Lhotský je autorem geometrických kompozic, překvapujících hlavně užitým materiálem. Z plechu, skla a stříbra vytváří jakousi specifickou „falešnou“ grafiku. Z jeho děl, reprodukováných v katalogu, je však více než z těch vystavených zřejmé, že i on se ve své tvorbě obrací k přírodním tvarům, byť jen v rovině znaku, symbolu.

Obrazy Petra Nikla se mně osobně jeví výtvarně nejoriginálnější. Niklovy objevy se týkají spíše způsobu zpracování námětu, výtvarného výraziva, než převratného obsahu. Jsou to obrazy na druhý pohled. Kde se vzal magický lyrik mezi tvrdohlavci? Devátým vystavujícím je František Skála. Jeho trojrozměrné kompozice a „kukátkové scény“ jsou jakýmsi magickými asamblážemi z přírodních zdrojů. Nejsou návratem k dadaistickému požadavku šokovat sebou samými, zato stojí ve službách postmodernistické ironie. Výsledné Skálovy artefakty jsou úchvatné – dokonalostí své stavby mohou připomínat zas jen samu přírodu.

Na celé skupině je úsměvně sympatické i to, co bylo řečeno při tiskovce, že totiž mají svůj generační názor, ale neumějí ho vyjádřit. Slovy možná ne, vystavenými díly však zřetelně. „Tvrdohlaví v ULUVU“ zůstanou jistě zážitkem sezóny...

### **Jiří Hůla, Tvrdě o Tvrdohlavých (Svobodné slovo, 4. říjen 1989)**

Začít je nejjednodušší, na začátku totiž nic není. A každé něco je v poměru k tomu nic velké, matematicky dokonce nekonečně veliké. Ničím (nulou), ale to je poučka ještě ze školy, dělit (porovnávat) nelze. S ničím se nic srovnávat nedá. Když už ale něco je, je to horší. Umělec si sám svou tvorbou stanoví metr, podle kterého ho budou ti druzí měřit. Kdo prudce zazáří, vystavuje se nebezpečí, že bude i pohasínat.

V červnu 1987 se ve Slováckém salónku Obecního domu v Praze sešlo 10 mladých lidí (9 výtvarníků a 1 organizátor). Všichni se znali už z dřívějších, ze školy, ze společných výstav, z výtvarných konfrontací, dohodli se, že mají nejen hodně společného, ale i co povědět, že chtějí do umění mluvit, po mnoha hubených letech založili novou uměleckou skupinu Tvrdohlaví. První vystoupení v Lidovém domě bylo před dvěma lety náhlé překvapení, nezvykle drzé a drze sympatické; jsme prostě tady, jsme, jací jsme, a propříště s námi musíte počítat. Od té doby vzniklo několik desítek nových výtvarných skupin. Tvrdohlaví se zúčastnili mnoha společných výstav doma i zahraničí, píše se o nich ve svazovém čtrnáctideníku Ateliér (přestože nikdo z nich o členství ve Svazu čs. výtvarných umělců nepožádal), Mladý svět o nich otiskl

několikastránkový materiál, druhou výstavu skupiny (skončila 19. 9. ve výstavní síni ÚLUV v Praze) navštívilo několik tisíc diváků. Místo výtvarného teoretika mají Tvrdohlaví organizačního vedoucího, manažera.

Co nového přineslo druhé programové vystoupení skupiny? Až na malé výjimky toho bylo málo. Vystavené práce byly hezké, kompozičně i barevně příjemné, libé. Zdá se, že Tvrdohlaví začínají pracovat ve větších cyklech. Jiří David (1956) jich (trochu s humornou nadsázkou) představil hned několik. Jsou to rozměrné, myšlenkově i technicky nenáročné práce. Stanislav Diviš (1953) vystavil sérii obrazů Praha krásná, Praha naše. Ve středu plátna je přemalovaný kýčovitý obrázek a zbývající plocha kolem je rytizovaná geometrickými tvary a šmouhami: Praha je (byla) středem Evropy. Michael Gabriel (1960) předvedl pár drobných plastik, snad nových erbovních znaků, jednu větší sochu a mohutného keramického hodnostáře, pomník bez tváře obsázených hnědými a fialovými tulipány – velký vtip... Na pastelech Čestmíra Sušky (1952) jsou polidštěné stromy, zavátá zvířata a snové bytosti zrozené nedostatečností našich smyslů a horečnou fantazií. Suškova šamotová plastika Závit je vyvážená a ve své oproštěnosti dokonalá. Z obrazů Petra Nikla (1960) jakoby pomalu prchala dřív přítomná záhada, strach z věcí tak křehkých a neprobádaných, jako je život, hranice života a zázrak zrození. Jaroslav Róna vystavil kromě tří plastik řadu obrazů. Temná tajemnost se v nich stále víc stává snadno čitelným znakem, názorným heslem. Geometrie Zdeňka Lhotského (1956) je pečlivě propracovaná, víc intuitivní než čistě konstruktivistická. Geometrické útvary naplňuje vlastním významem a smyslem. Plastiky Stefana Milkova (1955) jsou jednoduše stylizované postavičky a předměty, asi příhody, převyprávěné situace a legendy. František Skála (1956) vystavil krabičky, drobné asambláže, velkou samorostlou plastiku a rozměrné divadlo. Jedinečná estetika, nápaditá práce s detailem, neběžné způsoby opracování, smysl pro každou část i celkovou uměřenost, humor i sebeironie – to všechno vytváří jeho umění osobní a zároveň krajně otevřený svět.

Dvě velké výstavy skupiny, to jsou dva body určující přímku, směr usilování. Tvrdohlaví si cílevědomě budují uměleckou i lidskou legendu, nezaměnitelnou tvář. A přitom se jejich způsob práce překvapivě začíná stále víc podobat tvorbě výtvarníků zhruba o patnáct let starších, sdružených ve skupině 12/15. Vytrácí se bolestná nejistota, dosud nenaplněná touha, obavy a na místě inspirativního hledání zůstávají jenom ověřené postupy a „tutovky“. Jako kdyby v jejich umění nebyla nebezpečná místa a neprošlapané cestičky, na které vstupujeme poprvé a tedy s rostoucími obavami.

Návštěvní kniha výstavy byla plná protichůdných názorů. Malíř Josef Jíra napsal: Jen tak dál! Jeho slova zní na první pohled demokraticky a velkoryse. Jako projev uznání, porozumění a souhlasu. Stejně dobře by to ale mohla být i vhodná taktika, strategie, jak mladé a doufejme dosud nespokojené uchlácholit.

Věřím, že se to nepodaří, že kromě úspěšnosti přibudou hodnocení a kritéria jiná. Svou prvou výstavou si totiž před dvěma lety Tvrdohlaví sami stanovili tvrdá měřítká. Pokud chtějí dál obstát, musejí si především odpovědět na základní otázku – jak dál? Jejich poslední výstava zatím odpověď nedala.

### **Jana a Jiří Ševčíkovi, Tvrdohlaví kriticky (Ateliér, č. 19/1989)**

Před rokem jsme na sebe vzali nevďěčnou úlohu v nevďěčných souvislostech a komentovali Forum v pražské holešovické tržnici. Druhá výstava Tvrdohlavých (ve výstavní síni ÚLUV na Národní třídě) si žádá pokračování za podobně nepříjemných

okolností. Protože práce Tvrdohlavých má už svou historii, domníváme se, že je třeba zamyslet se nad jejími výsledky. Začneme motivy, od nichž se vše v polivně 80. let odvíjelo.

Do té doby byla u nás hlavní diskutovanou otázkou umělecká hodnota a role oficiální, reprezentativní kultury vůči neoficiální či polooficiální sféře. Ta druhá, ať chtěla nebo nechtěla, měla své nejdůležitější poslání v tom, že kriticky komentovala sociální realitu. Umělci (střední, ale i starší generace) se velmi angažovali na její proměně. Všechno, co vyslovili, bylo hodnocením, ospravedlňováním trvalých morálních hodnot, a to i v polohách, kde šlo o zcela abstraktní umění. Proto jejich tvorba byla vždy chápána symbolicky a velmi instrumentálně, jako nástroj zápasu. Ovšem i reprezentativní umění je angažované už svým společenským postavením a obě sféry patří k sobě jako rub a líc. Jsou na sobě závislé a vytvářejí souvztažnost protikladných sil, souvztažnost moci, oddělující zrno od plev.

Mladá generace si je od určité chvíle vědoma, že její role není v převzetí tohoto údělu, protože jí znemožňuje potkat se s tím, co je pro ni důležité. Totiž se změněnou skutečností. Nerozplétá gordický uzel propojených sil ani je nehodnotí, ale hledá své možnosti jinde. Místo vyčerpaných velkých humanistických témat přinesli mladí témata nová, lhostejná k tomu, co bylo pokládáno za dobré či špatné, dokonce „pseudotémata“. Buď záměrně banální, nebo velmi vzdálená, z dějin či z okrajových neregistrovaných sfér. Rozpouštěli v nich falešnou aktualitu a znemožnili hlavně jednoznačný společenský výklad. Unikli tím starému antagonismu obou stran a mechanismu rubu a líce. Vytvořila se otevřená situace, ve které se nedá jednoznačně protestovat nebo nabídnout pevné programy, zastírající tak jako tak realitu.

Nové pojetí reality je dobře pochopitelné i ze způsobů, jak mladí stavějí své dílo. Volně zaměňují témata, kladou je vedle sebe a přes sebe. Často jsou pro ně důležité jen zlomky. Právě v neúplnosti, v přerušení toku jednoho významu a ve zdůraznění prázdných míst je otevřený prostor pro neznámý krok, který máme šanci třeba zítra udělat. V umění potřebujeme mezery pro neznámé daleko více než popis a formulaci toho, co známe. Vedlo by nás to k uzavřenému kruhu myšlení a k abstraktnímu vzorci, který se nepotká se skutečností.

Příklad bychom mohli hledat i v současné světové politice: každá situace se vyřeší z principu, který tato situace třeba neočekávaně přinesla. Vyžaduje to chovat se nově, nechat vstoupit na scénu novou alternativu a unést a vystát ji. Smysl je v novém reagování v pohybu. Tím spíš si musí soudobé umění rezervovat prostor pro něco, co ještě není uchopitelné a co nemá logiku předcházejícího. Jen v této otevřenosti je snad pravý stav naší reality. Přemíra východisek a zpochybnění stávajících jistot jsou dnes největší kvalitou.

Tuto hřivnu, s níž mladá generace malířů, sochařů a architektů přišla počátkem 80. let, dokáže u nás bohužel málokdo proměnit. Skoro nikdo se neubrání, aby nekomentoval vtipně skutečnosti a nesklouznul rovnýma nohama do hodnocení a ironizace, která je jen únikem z tíživé situace.

Můžeme to dokumentovat na instalaci ve výkladní skříni při vstupu na výstavu Tvrdohlavých. Snegli přemíru triviálních věcí, s nimiž se nedokázali vypořádat jejich novým přetavením. Předvedli jen popis a komentář, který je už dobře známý od jejich předchůdců. Když se dobrý soudobý umělec chopí věci konzumu, pak jen proto, aby na nich ukázal, v čem je zprostředkovanost našeho života nejvíc vidět. Aby ukázal rozmnožovanou pseudorealitu, kde už nedochází ke skutečným zážitkům. Není to jen vina jedinců se špatným vkusem, ale choroba celé společnosti. Dobrý umělec pracuje s kýčem jako prostředkem, se surovinou. Bez zbytečné ironie a kritiky musí na něm



předvést velký výkon a převést ho do jiného kontextu. Teprve tak vypadne z banální reality, zneklidní nás, nevíme, co si s ním počít, a hlavně: už ho nemůžeme obejít ironií. Úplně dole ve výstavní síni směšné zboží výkladní skříně u většiny Tvrdohlavých zmizí a vystavují se vážně jiná díla. Většinou atraktivní, exotická. Chvilími máme dojem, že jsme se ocitli někde v Horní Voltě. Tvrdohlaví nasadili před pár lety novou ikonografii. Byla zajímavá, pokud tápavě dohledávali příběhy, které neměly oslnit efektním tématem, ale poukazovaly na to, co je skryté a nepochopitelné v našem životě. Vytvářeli zkrátka to pro metaforu. Kdo dobře rozuměl, použil exotické formy, aby uvolnil kolem sebe prostor a nenechal na sebe doléhat stereotyp každodenních situací. Dnes se nám zdá, že většina Tvrdohlavých tento postup pochopila mylně v tom smyslu, že běží hlavně o romantická témata. Proto je neustále rozvíjejí, i když s ochabující energií, takže jim poněkud ztuhla. Nesměřují do otevřenosti, ale do pohádkové vize, tj. nové uzavření. Nutí nás uvěřit náhradnímu tématu naprosto naivně a totálně. Společnost se tím ráda nechá ukolébat. Ochotně přijme spočinutí ve hrách a uvedení do snu, který nezneklidňuje. I při vernisáži byly hry středem pozornosti více nežli artefakty. Zlé jazyky by mohly tvrdit, že snad proto, aby se zapomnělo na některé problematické obrazy nebo sochy. Atraktivnost a totálnost provedení reprezentuje jistotu a úspěch. Zdá se, že jsme daleko nedospěli.

Naštěstí mají Tvrdohlaví ještě horní patro, zasluhující opět pamětnický úvod. Když jsme se před lety začínali společně orientovat, viděli jsme na naší umělecké scéně, jak už řečeno v úvodu, na jedné straně velkou angažovanost a na druhé velkou lhostejnost. Distance od obojího osvobozovala od naivity a cynismu. Umění se v tomto smyslu konceptualizovalo. Řekněme, že proti starším normám vědomě ztratilo trochu „tělo“ krásné malby, zdánlivě nadsadilo rozum a přijalo situaci. Do obrazu díky tomu mohly vstoupit nové věci. Např. David odhaloval ve svých obrazech absenci obsahu nebo společně s Divíšem obsah spíše fingovali. Pokládáme to za důležitý krok, ozřejmující pravý stav našich věcí. V obrazech se potkávají fragmenty a nemohou se jednoznačně spojit, nemají jednoznačný výklad stejně jako situace v našem normálním životě. Zůstávají věčným torzem, obrazem v pohybu. Pauza v obraze je významným prázdňem, mezerou pro neznámé, otevřením k proměně. Možná je v ní i nová forma spirituality.

Tento způsob není pochopitelně jedinou cestou, protože mimo Tvrdohlavé řeší společný úkol doby řada umělců s velkou vážností ještě jinak. Teprve dohromady vytvářejí skutečné centrum mladé generace. Bylo by jen škoda, aby se koncentrovaná energie Tvrdohlavých ocitla mimo živý střed jen proto, že bychom k nim nemohli zaujmout kritické stanovisko. Kritika neslouží k likvidaci, ale k sebrání energie a k proměně. Neradi bychom, aby obdiv veřejnosti (má opravdu skvělý managing) zůstal smutečným věncem jejich zašlé slávy.

### **Peter Kováč, Tvrdohlaví podruhé (*Ateliér*, č. 19/1989)**

Ať budeme mít ke skupině Tvrdohlaví jakýkoliv vztah, nelze jim objektivně upřít jedno: jejich vystoupení v roce 1987 znamenalo důležitý generační předěl. Odrasovým můstkem k radikálnímu skoku do jiných stylových a obsahových souřadnic se jim stal mezinárodní výtvarný jazyk 80. let. Touto důslednou „internacionalizací“ se tak výrazně odlišili od současné střední generace, která tíhla více k lokální tradici a vedla se světem spíše souznějící dialog. Tvrdohlaví tak učinili s reklamou, která je v očích širší veřejnosti vynesla na piedestal reprezentantů mladých, možná i na úkor některých neméně talentovaných a schopných vrstevníků, kterým se však metody pana Barnuma v umění příliš nezamlouvají. Kdybych měl stručně odpovědět na otázku, co je mi sympatické na jejich současné druhé pražské výstavě (výstavní síň ÚLUV) v porovnání s tou první

(Lidový dům 1987), pak je to méně dobové tendenčnosti a větší snaha po generační výpovědi o své době a zemi, kde žijeme. Tato proměna zejména po obsahové stránce se však netýká všech. Čestmír Suška zůstal nadále věrný svému indiferentnímu projevu a u jinak vynalézavého Františka Skály mne zaráží až příliš početné analogie s díly, která jsem (často s rozpaky) potkával na výstavách Umění a alchymie či Arcimboldův efekt v Benátkách nebo Kouzlo Medúzy ve Vídni (zájemce odkazují na příslušné katalogy). Ne že by vlivům nepodléhali ani geniální osobnosti, ale když je mnohé založeno na zajímavém nápadu, může se autor dostat do trochu směšné pozice malíře, který Chagallovským motivem osla s houslemi bude vehementně prokazovat svoji tvůrčí invenci.

Přejděme však k pozitivům. Stanislav Diviš a Jiří David se ve svých obrazech – pojmech zamýšlejí nad národními hodnotami, které v myslích některých lidí devalvují či ztrácejí na svém skutečném významu. Michal Gabriel se pak svým Hodnostářem pustil do ještě širavější společenské kritiky, v tomto případě neprůstřelných golemů údobí administrativně direktivního řízení. Tato poloha mi připomněla nedávnou „perestrojkovou“ výstavu sedmi mladých moskevských výtvarníků, kterou připravila ředitelka Mucsarnoku Néray Katalinová v Budapešti. Stylovým přístupem i společenským zacílením. K této části lze připojit i oba hosty L. Jasanského a M. Poláka, kvalitou však jsou v pozadí.

Jistý protipól tvoří projevy více introvertní povahy. Dominuje tu výtvarně bravurní Jaroslav Róna, poeticky citlivý Petr Nikl a tentokrát vynikající Stefan Milkov zejména svojí velkou Pietou. Jejich úsilí by snad někdo mohl zpochybnit slovy: alegorické, symbolické a dokonce bibliické či mytologické motivy mají svá oprávnění tehdy, když je jejich obsah současně i majetkem diváků, když jsou srozumitelné všem a dotýkají se názoru a pocitu doby... Napůl mrtvé pojmy spojují tito symbolisté s vlastní bezbřehou fantazií a soudí, že v záhadách, jaké překládají divákovi, tkví kouzlo nebo sama hodnota umění. tuto myšlenku jsem nevymyslel já, ale Wilhelm von Bode a v roce 1899 ji adresoval soudobým symbolistům. Jak se zdá, Bocklina nebo morela to však z žádného slabikáře dějin umění nevytlačilo. A konec konců tito autoři z Tvrdohlavých jen potvrzují správnost odhadu vynikajícího znalce této problematiky Hanse Hofstattera, že symbolismus nezemřel s 19. stoletím, ale je stále aktuálním dědictvím, které však on v polivně 60. let spatřoval spíše ve filmu než ve výtvarném umění.

### 10.3. Příloha č. 3: Recenze výstavy Tvrdohlavých, 90. léta

**Jaroslav Vanča. Ztvrdlí Tvrdohlaví** (*Občanský deník*, 30. září 1991)

Po „volném sdružení 12/15“ tedy pronikla na dříve nepřístupnou půdu Národní galerie umělecká skupina TVRDOHLAVÍ.

Stalo se tak 12. září v galerijních prostorách ve III. patře budovy Městské knihovny, kde bude tato v pořadí již třetí výstava Tvrdohlavých k vidění až do 20. října. A o takovém projevu zadostiučinění se mohlo jejich generačním předchůdcům – třeba právě těm z „12/15“ - po dlouhá léta jenom zdát. Je třeba přiznat, že Tvrdohlavým na počátku jejich strmé kariéry vyšlo vstříc jisté ideologické a kulturní uvolnění konce 80. let. Nelze jim však zároveň upřít připravenost a pohotovost, s níž dokázali uvolněný prostor okamžitě vyplnit jak vlastní tvorbou, tak výstavní aktivitou. Dnešní – v průměru-pětatřicátníci vstoupili do povědomí veřejnosti (s tehdy neobvyklou razancí) v sedmaosmdesátém roce výstavou v Lidovém domě ve Vysočanech, téměř zároveň s opožděným boomem magického slova „postmoderna“ v přestavbovém českém tisku. Už tehdy zapůsobili ve své tvorbě (pomiňme teď jejich agresivní image při vernisážích a tiskovkách) zdánlivě neslučitelným spojením citlivosti (či spíše „odkazů na ni“), projevované v tématech děl i v jejich materiálovém zpracování, s více či méně ironickým odstupem od skutečnosti, daným postmoderním „světonázorem“. Vnější společným jmenovatelem pak bylo neotřesitelné sebevědomí, pro předchozí generace snad až nemyslitelná suverenita a absence „studu“ při zveřejňování vlastní práce. Takovýto přístup k tvorbě znamenal i razantní přerušení kontinuity „citové angažovanosti“ až dosud v podstatě „dobromyslného“ českého umění (to platí třeba i pro moralizující destrukce „české grotesknosti“).

Leč zpět k výstavě. Ať už Tvrdohlavým fandíme, či nikoli, jisté je, že tradičně uchvátili a jejich výstava je opět událostí. Zřetelné vývojové změny v tvorbě většiny členů skupiny opravňují hovořit o neustrnutí, pili a neutuchající invenci. Příkladem může být úsilí Zdeňka Lhotského, jehož tvorba zaznamenala zřetelný posun k postmoderní citaci znaků, prátvarů a magických znamení, stejně jako žánrově pestré tvoření Jaroslava Róny, k jehož cti nutno připočíst, že díla vystavená na jeho současně probíhající výstavě ve Špálovce vycházejí většinou z odlišných zdrojů imaginace. Stále stejně vynalézavý při spojování nespojitelného v překvapivé syntaxi je svět skulptur a asambláží Michala Gabriela, tvůrce soustředěného a jemně lyrického výrazu, jenž se obejde bez sarkasmu a ironie, charakteristických pro jeho kolegy. Ke skladebné vážnosti dálnovýchodních krajinářů, obohacené o významovou složku ornamentu a jakési připomenutí časových fází, dochází ve svém cyklu meditativních postmoderních „krajinek“ Stanislav Diviš. „Metodologií kýče“ a jeho artificeací se nyní zabývá Jiří David, jako vždy provokující samotnou kunsthistorii. Paroduje témata i způsob pokleslé, nedělní malby.

Naproti tomu „stejně“ (tj. ze stejných východisek vzešlé) jako dříve, snad jen více šokující děsivostí autorova „dětského vidění“, jsou malby – asambláže Petra Nikla, jehož projev „určité něžnosti“ patří ve skupině k nejoriginálnějším.

Na sebe sama kontinuálně navazuje i František Skála experimentací v oblasti skladby „alternativních materiálů“ a jakýchsi záznamů archetypální citlivosti. Skálovy samorosty k nám promlouvají na vyšší úrovni než již známý inspirační zdroj Čestmíra Sušky, který jako by se už ani nesnažil vyvázat svět své tvořivosti z lákavých i líbivých návratů k tajuplným a magickým krajinám Kubinovým či mnohem pozdějším „horrorům“ české grotesky.

Zbývá Stefan Milkov – stejný v sochařském tvarosloví, významově však posunutý k ironičtějšímu a provokujícímu výrazu rozmanitějších a tedy i jaksi „zdůležitých“ skulptur. Prvotní nevinnost vyzdvihování tvarových archetypů z bažin nevědomí a zapomnění je tatam. Stejně jako je tomu u ostatních, i Milkov se takto začíná brát velmi vážně.

Brát sám sebe vážné – byť já sám mohu znevážit kdekdo – a spolu s tím zvětšovat formáty svých prací, to je tedy způsob, který Tvrdohlaví převzali z tvrdého světa současného „prodejního“ umění. V důsledcích to může být chápáno i jako ústupek umělců z pozic „navigátorů mravnosti“ či ústupek samotného umění, které už nechce zachovávat „věrnost selhání“, řečeno Beckettovými slovy.

Tvrdohlaví jsou tvrdohlaví. Suverénní, pracovití, agresivní. Jisté je, že právě tím mnohé získávají. V jistém smyslu však to, co získávají, jinudy ztrácejí.

**Radek Váňa, Hledání Tvrdohlavých (Práce, 9. říjen 1991).**

současná výstava v nejvyšším patře Městské knihovny v Praze je

# HLEDÁNÍ TVRDOHLAVÝCH

Přestože se s díly čioné Tvrdohlavých setkáváme na nejrůznějších skupinových i samostatných výstavách poměrně často, třetí společná vystoupení na sebe nehlaví tentokrát prorazily až do nejvyššího patra Městské knihovny v Praze — do jejího výstavního prostoru. Kdo však čekal nějakou senzaci ve stylu předcházejících výstav, bude patrně trochu zklamán.

Vzhledem ke změně politických poměrů chybí výstavě kvalita politického oficiálního vkusu totalit. Také prvotní osvobodivé impulsy nemohou mít po několika letech systematického rozpracování onu původní sílu. Z toho plyne na jedné straně únava (jako v případě Čestmíra Sušky, jehož „samorosty“ jen zrnitují řady tajemných přírodních bytostí) nebo snaha o vykouzlení z ustálené polohy. To se týká zvláště Jaroslava Róny, který představuje několik tváří své současné tvorby (mnohem přesvědčivěji dokumentované jeho retrospektivou ve Spálově galerii). Od svých obrazů mystických prasevů se nyní obrací k otázkám výrazových prostředků, přičemž je stále zřetelnější evokace českou meziválečnou avantgardou. Tam, kde se snaží o minulost nepírat, jde spíš jen o dokument současného hledání. Jakési vychládání můžeme sledovat i u dalších umělců zaměřujících se na tajemství života a světa. Přestože plastiky Štefana Milkova patří k tomu nejvyššímu z celého výstavy a myšlenkově i formálně navazují na předchozí tvorbu, díky tendenci

k větší abstrakci a povrchové dokonalosti nemají onu tajemnou barbarickou sílu soch z minulých let.

Přes nedávnou hravost a vynalézavost v kombinování nejrůznějších materiálů (vlny, dřeva, kůže, molitan, nitě...) dochází u Františka Skály k přiklonu ke konceptuálním tendencím ve skupině a oproti dřívější tvorbě chybí emotivní zaujetí tajemným světem přírody a přírodních procesů, což se projevuje i v chladném rozmístění objektů na stěně. Podobně lze charakterizovat obrazy a objekty Petra Nikla, který se ze světa právě zrozených věků, lů a larev přenesl ke kombinaci citací slavných obrazů minulosti, plyšových zvířátek a plastelíny.

Jakoby návratem k přírodě se mohou zdát obrazy Jiřího Davida a Stanislava Divíka (u něj dokonce v liberné podobě japonských krajinek z přelomu století), ovšem intelektuálně spekulativní odstup svědčí spíš o opaku a snad i o snaze zabránit přirůdní slepé uličce, do níž se oba postupně dostali.

A tak se nejzajímavějšími postavami



František Skála: Memento  
Foto Michal Moučka

stávají sochař Michal Gabriel a Zdeněk Lhoták, který poprvé představuje svou tvorbu vycházející z jednoduchých geometrických tvarů ve formě ocelových plastik, jež spolu s obrazy a grafkami získávají podobu teinych znamení naplněných námi jen tušenými obsahy. Gabriel se svou tvorbou vymyká ze dvou proudů určujících směřování Tvrdohlavých. Snad je to podmíněno remeslnou náročností práce se dřevem, snad i snahou uniknout stínu svých slavných soch v egyptském stylu. Dřevo, opracované do monumentálních geometrických tvarů, se rozvíjí do prostoru, někdy se i kombinuje se skleněnými boxy zaplněnými předměty z nejrůznějších civilizací i přírodních materiálů. Všechno potom zcela osobitým způsobem vynoví do celku světa.

Dá se říci, že Tvrdohlaví využili šanci, kterou výstava akýto, jen částečně, nejen proto, že se zastihla v období hledání nových poloh výrazu, ale i pro jejich nové postavení oficiálně uznávaných umělců i pro svůj vstup mezi výtvarníky střední generace. Teprve příští výstava ukáže, jak se s touto situací dokážou vypořádat.

RADEK VÁHA  
Foto: P. Janšová

## Nemoderní zpráva o jedné ruské písničkářce

# PRAŽSKÁ ŽANNA



Zana Vemjanouová

Bývaly kdysi časy, kdy cti každého trocha slušného intelektuála bylo mít ve své diskotéce aspoň pár elipších ruských zapovězených písničkářů (Vysockij, Rozenbaum, Galic, Bilevská, Okudžava) a v knihovně

hraje, protože nepatří ke starým ani novým mafiím, je svá, protože jina být neumí. Rozdává písně s nadhledem ostříleného profesionála a s citem renesančního minesengra. Ale též divadlo: Například Denky Adama a Ery, představení, klad Denky Adama a Ery, představení, klad Twaina, na němž má podíl herecký, scénaristický i muzikantský — spolu s Danou Vackovou.

[ant]

Nový film španělského tvůrce Spoutej mě v našich kinech

**PRVNÍ INTERVUOVANET IANU WETDENNET**

Petr Nedoma, Stále Tvrdohlaví (Ateliér č. 22/1997).

Doba prvních vystoupení tehdy nejmladší generace, doba kdy po dlouhém čase opět vznikaly nové skupiny a sdružení výtvarníků, doba, která přinesla radikálně nový postoj a přístup v našem výtvarném umění, se zdá být poměrně vzdálená. Vzniklo již mnoho dalších skupin, spolků a korporací, avšak, až na výjimky se málokterá dostala do obecného povědomí tak výrazně jako skupina Tvrdohlavých. V dobách svého nástupu se zdálo, že napojením na tehdy aktuální evropský proud postmodernismu zcela vykročila mimo hranice způsobu tvorby a myšlení obvyklého na naší výtvarné scéně. V jistém smyslu se dokonce k tomuto vybočení vědomě hlásila, proklamovala je ve snaze svobodněji se nadechnout v poněkud zatuchlém českém prostředí.



Teprve (sic!) třetí výstava skupiny, tentokrát již na půdě Národní galerie (Městská knihovna 12. 9. – 20. 10. 1991), představuje velmi pečlivě vybraný (a nainstalovaný) soubor děl výtvarníků, kteří dosáhli práhu první zralosti, kolekci konsolidované tvorby tvůrců pracujících na osobních programech, vytvářejících zřetelně podobu jedné generace. Je to skupinová výstava se všemi výhodami a omezeními, která zrcadlí ikonografii a myšlení generace stojící (těžko tomu věřit) na práhu středního věku. Pohled zpět v tomto okamžiku přinese zjištění, že se jim patrně podařilo překročit údobí těkavého hledání vlastní tváře. Veřejnosti předložili práce, které již nenaznačují, ale potvrzují vazby nikoliv jen k dobové aktualitě, ale i k základním vrstvám a hodnotám prostředí, z něhož vzešli. Výhledy do časově i místně značně vzdálených oblastí a kultur se začínají stahovat do Evropy, na půdu problémů řešených avantgardami tohoto století. Vážnost tohoto směřování je stvrzována množstvím odvedené práce, které již nelze přehlédnout, popř. odsunout jako efemérní záležitost.

Abraham Moles myslím velice přesně formuloval něco, co se evidentně vztahuje k „pracovnímu“ postupu Jiřího Davida (ale i některých dalších) a k interakci umělec-divák, když řekl: „Podle mého názoru není pravost v uměleckém díle, ale pouze v okamžiku, ve kterém tzv. umělecké dílo vezmu vážně (či dokonce ho jako takové přijmu). Pravost je v lidech.“

Současné Davidovy obrazy mimo jiné dokazují fungování generační spřízněnosti i mimo hranice skupiny, čímž mám na mysli nepochybné současné vazby na Střížkovu tvorbu. V posledních obrazech se obrátil do světa triviální malby. Se zdůrazňovanou distancí a ironií tak vyprazdňuje vyprázdněné. Tématem jeho tvorby a hlavně motivem se stává sama distance, odstup jak od zobrazené skutečnosti, tak patrně i od vlastního díla. To samo paki není nic jiného, než demonstrace schopnosti dostat svému programu. Otázka tedy nesměruje k tomu, co to je, ani proč tomu tak je, ale zda přimout či nepřimout tyto obrazy jako umělecké dílo. Davidovy (Střížkovy, Divišovy) obrazy nejsou přijímány jako obrazy – vždyť to jsou evidentní parafráze (triviálního jasu) – ale proto, že jsou jako obrazy s určitým smyslem prezentovány. V pečlivě sledovaných souvislostech a nezbytné „umělecké“ asambláži na zcela nezaměnitelném pozadí. Je to hra na umění a nezbytnou teorii, která vše vysvětluje a staví do přesně určeného světla.

Zmíněné obrazy nezaujmou ani nemohou zaujmout „tématem“ nebo kvalitou malby, ale tím, jakým způsobem se spodní otázkou proč vůbec, se někdo něčím takovým zabývá. Hesla o distanci vyprazdňování obsahů, o všem, co je možné, osvětlují sice z určitého úhlu postuláty této tvorby, ale neosvětlují, proč vůbec je třeba takto postupovat. V tom není obsažena pochybnost, ale nezodpovězená otázka, na niž hledám odpověď.

Stanislav Diviš naznačuje další možné východisko tematizace postmoderní cesty přes všechny horizonty. Po sérii čistě geometrických Spartakiád se najednou objevují krajiny, samozřejmě nikoliv ve smyslu zobrazení nějakého konkrétního výseku, ale fragmentu použitého jako podklad pro jeho konceptuální práci. Na rozdíl od Róny nebo Gabriela nelze dovozovat z formálních filiací s preissigovskou nebo obecně secesní stylizací tvarů snahu o nové rozvíjení podnětů české moderny. Diviš zaujímá podstatně větší distanci k použitému zdroji, který je mu spíše pouhou záminkou v rámci jeho konceptuálního přístupu k práci. Tím je také vysvětlen jeho poměrně zřetelný nezáměr o malířskou složku vlastní tvorby, což má negativní dopad v absenci solidního základu, na němž by mohl stavět svou další práci. Síla a čitelnost jeho konceptů není taková, aby se z nich někdy nestávala pouze dekorativizující poloha. Pregnantnost jednoduchých grafických tvarů a jásavé, silné (středomořské)

barevnosti slunečních vozíků, archaizujících řecko-egyptských inspirací z doby před několika lety, se návratem do středoevropského inspiračního prostředí rozplynula v poněkud mdlý výsledek. Jestliže Divišovy obrazy ještě v roce 1987 (v Lidovém domě) obstály vedle Sopkovy tvorby, dostává se nyní poněkud do stínu i v rámci své generace.

U Čestmíra Sušky se neustále ukazuje, že přišel do skupiny s poněkud odlišnou předchozí výtvarnou zkušeností. Od určité doby se s větším či menším úspěchem snaží vpravit do širšího proudu postmoderní poetiky, avšak vedle svých autentičtějších druhů vyznívá jeho práce méně přesvědčivě. Suška se pohybuje na poli romantismu (bez jakékoliv pejorativnosti) zasaženém postmodernou. Tento vztah, u něhož bychom dnes očekávali spíše obrácený poměr, poněkud otupuje možnou rasanci poetické nadsázky, která by se dala z této oblasti vytěžit, vlivem nedostatečného odstupu od sice dnes negativně chápaných, ale trvale přítomných složek lidské psychiky. Suška se směrem k romantismu vydal příliš přímočaře, čímž si sám sobě upřel možnost jak většího nadhledu, tak i využití jeho pozitivních poloh imaginace a poezie, kterých lze odtud čerpat více než hojně.

Geometrie Zdeňka Lhotského je poněkud jiného rodu, než na jakou jsme zvyklí z intelektuálně rigorózních her starších tvůrců. Autor se pokouší vyabstrahovaným tvarem komunikovat v zásadě podobné významy jako mnozí další členové skupiny. Vědomě rezignoval na opulentní výrazové prostředky a míří do oblasti stejně archaické formou jednoduchého znaku nebo ornamentu. Je třeba si uvědomit, že existovaly celé kultury, které se vyhýbaly antropomorfnímu zobrazení. Ornament nebo magický znak byl pro ně dostatečně komunikativní a srozumitelný pro vyjádření i poměrně abstraktních pojmů. Lhotského zájem o tuto polohu, související i s jeho původním školením, rozšiřuje spektrum možných způsobů uchopení podobného problému.

František Skála pracuje s mírně ironizovanou dětskou estetikou, spočívající v zcela volném mísení všech možných a myslitelných úrovní od kýče po – samozřejmě pomyslné – výšiny. Základním kamenem je tematizace pocitu, nedefinovatelného, slovně patrně neuchopitelného. Pracuje systémem netříděných vlivů, podnětů, inspirací spojených v konkrétním okamžiku zkratu, kdy věc – dílo získává smysl s ohledem na právě prožívaný pocit ve vzájemné vazbě. Jeho další existence je připomínkou onoho okamžiku subjektivního prožitku a stává se jakýmsi zástupným reliktem směrem až k fetiši. Nazval bych to kontrolovanou naivitou s ironickým odstupem, která je udržovaná jako tvůrčí princip do dospělosti. Skála však není indolentní naivista. Dovedl si podržet nebo znovu vyvolet dětský přístup ke skutečnosti a reflektovaně s ním pracovat. Z tohoto důvodu je pak zcela zbytečné se pokoušet o formální rozbor toho, co dělá (tedy např. zda se v Modelu nechal inspirovat secesí, či nikoliv). Jisté je, že se výrazně nechává vést nalézáním materiálem a patrně i prostředím. Hledání vlivů je u takto kreativní osobnosti tedy více méně nedůležité.

Podobným způsobem či typem tvorby jsou díla Petra Nikla. Jenže u něj je princip tvoření už zprostředkovanější, filtrovaný skrze výtvarné, ale i jiné vzdělání. Je zašifrovanější. Nicméně má také blízko k dětskému světu (vzpomínám si na jedno jeho soukromé představení loutkového divadla v gottwaldovském – tehdy – divadle, kde tyto filiace byly zřejmější než v malbě). Oproti Skálovi mají jeho zvířátka v obrazech více charakter fetišů z dětství, tedy směřují spíše do oblasti reliktního myšlení než ke kreativní práci s daným principem. Vědomě pracuje s naivitou a sentimentem, které s určitou distancí tematizuje. Zmíněná distance však nemá pevně vymezený rozměr, ale volně kolísá až do polohy přiznaného vnitřního ztotožnění

s tématem. Právě z onoho kolísání vyplývá jistá znepokojivost až obsesivnost jeho prací, které vykazují vibrující intenzitu, sklenutou do intimity osobního prožitku k znepokojivému a vlastně umělému odstupu od sebe sama jakoby v zájmu objektivitu a touhy vymanit se z přílišného sevření. Nikl tematizuje dětství ve všech rovinách možného uchopení včetně infantility. Jeho dítě se po larválním údobí zakuklených embryí narodilo a okamžitě zestárla do matné vzpomínky na Vyhnání z ráje (citace Masacciovy fresky). Relikty dětství v podobě hraček jsou umně adjustovány a konzervovány do fetišistických pouzderek z dětské plastelíny s důrazem na obsesivní pečlivost provedení banálních tvarů.

Současná tvorba Michala Gabriela se skládá ze tří okruhů, v nichž dokazuje své zaujetí řešit značně široký záběr v první řadě čistě sochařských problémů hmoty a prostoru, ale zároveň zkoumat výrazové i obsahové možnosti materiálových asambláží. Oproti své nedávné samostatné výstavě (Čs. Spisovatel) se zde snažil na poměrně malé ploše synteticky předvést výsledky celé své práce. V drobných bronzích řeší způsobem, který odkazuje k secesní plastice, problém vztahu amorfně organické hmoty a z ní kontrastně vyrůstajícího geometrického tvaru. Přes poměrně drobné měřítko se vymykají tyto plastiky (v plném významu tohoto slova) mimo vši dekorativnost a poukazují ke skutečně sochařskému citění autora. Po pokusech vyrovnat se se skladbou kubizovaných tvarů se obrací ve velkých dřevěných skulpturách k problematice prostoru v monumentálnějším měřítku. V některých detailech se dotýká naturalistickými prvky pozdně gotické dřevořezby. Geometrizujícím tvarem dřeva se náhle prolínají antropomorfní detaily (žíly), které s motivem spirály významově rozšiřují interpretační rovinu. Pokus o syntézu dvou poloh své tvorby – spojení dřevěné plastiky s materiálovými asamblážemi v plexisklových krabicích – působí poněkud rozpačitě. Křehkost sytě barevných nalezených předmětů z rostlinné i živočišné říše, adjustovaných ve sterilních kubusech, má svou vlastní dostatečně nosnou poetiku, která snad ani nevyžaduje další významové pozadí. Gabriel touto cestou zkouší všechny myslitelné kombinační možnosti v duchu postmoderního pole, z něž se však pomalu vyvazuje.

Určitý přelom v tvorbě nastal u Jaroslava Róny, podobně jako u Michala Gabriela. Oba potvrdili samostatnými výstavami v nedávné době, že si (vedle Skály a Milkova) urdžují ve skupině postavení tvůrců, kteří počáteční impuls přejatý zvenčí jsou schopni osobitými postupy přetvořit ve vlastní výrazové prostředky.

Oproti téměř současně probíhající Rónově samostatné výstavě, kde vystavoval v poněkud zmatené instalaci obrazy akcentující mytologickou tematiku vedle nejnovějších děl, soustředil v Národní galerii ucelenou kolekci. Róna je tvůrce s vlastní imaginací rozbíhající se do značné šíře. Bytostným tématem mu jsou ponory do oblastí archetypálního nevědomí, do hraničních sfér lidské paměti. Navrací se v obrazech i plastikách do tajemného, těžko přesně artikulovatelného světa iracionálních dějů, doslovně do šerého dávnověku. Proměna v jeho současné tvorbě spočívá ve zvýrazněném akcentování ryze malířských problémů budování prostoru obrazu a tvarové skladby. Tím se téma poněkud odsouvá do pozadí a stává se více prostředkem řešení zmíněné problematiky. V sérii menších děl ve Špálově galerii – a zde jen naznačených – se zřetelně nechává vést materiálovou složkou díla, jako by si zkoušel možnosti své imaginace, své schopnosti animovat a zvýrazňovat zatím na malé ploše nejružnější materiálové kombinace. Dotýká se přitom novým způsobem některých témat, jež zaujala významné místo v přelomovém údobí našeho výtvarného umění (např. Černé jezero), čímž snad potvrzuje jejich význam i pro dnešní dobu. Podobně v obrazech nově zhodnocuje kubistickou problematiku ve snaze si ověřit nosnost tohoto způsobu budování prostoru. V plastice se dotýká problémů, které



připomínají novou redakci heroických dob kubofuturistických experimentů. Tato východiska obohacuje novým prvkem, jímž je akcentování polohy animálního tajemna, stálé prolínání s oblým organickým tvarem. Přes všechnu zneklidňující neuchopitelnost pocitů, které jeho tvorba vyvolává, nelze zapomínat na určitou ironickou distanci, příznačnou pro jeho postmodernistická východiska, která obrazy a sochy provází. Může být klíčem k pochopení a zároveň velmi zavádějícím momentem, protože nikdy nelze přesně stanovit její míru.

U Stefana Milkova, podobně jako u Róny a Gabriela v současné tvorbě začíná převládat řešení imanentních výtvarných problémů nad tématem. Milkov (a Gabriel už před nějakou dobou) opouští figuru ve prospěch obecně pojatého, významově bohatého, složitě strukturovaného tvaru sočptury. Geometrizující tvary nejsou u Milkova nic nového: ve starší době touto cestou stylizoval totemické figury ve formě, která naznačovala jeho monumentalizující schopnosti. Opuštění více narativní figurální polohy mu umožňuje oprostit se od konkrétního tématu ve prospěch významově složitějšího a bohatšího vyjádření abstraktnější podoby. Obzvláště ve Výkřiku potvrzuje svou schopnost vytvořit skutečně monumentálně cítěnou sochu naplněnou vibrujícím tajemstvím bez zbytečných popisných detailů.

Studené inertní galerijní prostředí zrušilo jednu dimenzi působení skupiny – extrémní a externí. Doposud měli více otevřených možností a směřovali na vlně současnosti k více možným vyústěním. Svým nekompromisním postojem se dostali na nekompromisní místo, které jim nic nezaručuje, ale také nic neupírá.

### **Tomáš Pospiszyl, Tvrdohlaví chalupáři (*Respekt*, 17. květen 1999).**

Převratné vystoupení umělecké skupiny Tvrdohlaví roku 1987 výrazně ovlivnilo české výtvarné umění poslední dekády tohoto tisíciletí. Jako kdyby se s Tvrdohlavými i ostatními umělci jejich generace otevírala nová kapitola. Alespoň nám to tak před dvanácti lety při jejich první výstavě v Lidovém domě ve Vysočanech připadalo. Tvrdohlaví již sice několik let jako skupina neexistují, přesto se sešli ke společné výstavě, která bude ve Valdštejnské jízdárně v Praze otevřena do 23. června.

#### **Heretici v Čechách**

Zakládat na samém prahu devadesátých let uměleckou skupinu působí z dnešního pohledu jako podivný anachronismus. Semknutému kolektivu, navíc zaštitěnému manažerem, se ale mohlo podařit to, na co v té době síly jednotlivce nestačily – uspořádat vlastní "oficiální" výstavu, prorazit do médií. Většina Tvrdohlavých se přitom ještě před vznikem skupiny účastnila poloilegálních Konfrontací, krátkodobých přehlídek nezávislé tvorby; tento způsob prezentace jim ale již nestačil. Mimo praktické a taktické důvody však Tvrdohlaví v Lidovém domě působili i jako skupina s blízkým pohledem na svět a s podobnou výtvarnou estetikou. Současná výstava ve Valdštejnské jízdárně není sestavená chronologickým způsobem, nesleduje jednotlivé umělecké osobnosti ani tematické okruhy. Vše je tu promíseno dohromady v pestrobarevné koláži, která více než cokoliv jiného ukazuje, jak se z jednotlivých členů skupiny v poslední dekádě stávají umělci, jejichž světy si jsou čím dál vzdálenější. Přesto tento způsob instalace láká k tomu, nezabývat se jednotlivými výtvarníky a uvažovat o celé skupině jako o jednom obecném organismu. Ať už práce Tvrdohlavých působily na konci osmdesátých let jakkoliv nově, můžeme v nich

v první řadě nalézt kontinuitu se starším českým uměním, a to nejen co se týče tvaroslovné spřízněnosti či přímo formálních citací. Jedná se zde především o duchovní návaznost a o shodné tematické okruhy s uměním konce devatenáctého a počátku dvacátého století, jmenovitě s tvorbou Jana Zrzavého, Františka Bílka, Josefa Váchala a dalších. Tuto obdivuhodnou spřízněnost již mimo jiné ukázala stálá expozice GHMP v domě U Prstenu. V této souvislosti je často citovaným výrokem myšlenka Jindřicha Chaloupeckého o nezájmu Tvrdohlavých o postmodernismus a jeho programové epigonství. Je asi pravda, že Tvrdohlaví z odkazu symbolistního, raně avantgardního či imaginativního umění necitují, ale přesnější by bylo tvrzení, že v něm pokračují. Součástí této tradice může být i pozice úmyslně pěstované hereze, neustálého "tvrdohlavého" hledání odlišnosti od obecných programů. Tvrdohlaví se liší snad jen velkou mírou ironie, ale jinak jejich tvorba jako taková operuje ve světě mýtu, symbolu, podvědomí, archetypu, fetišizované vědy nebo módy. Nenalezneme zde až na výjimky reakce na žhavé problémy současnosti ani zkoumání formálních či čistě estetických problémů.

#### Kolega Přemek Podlaha

Výstava působí jako doklad energie, se kterou se umělci vrhají do výroby svých děl. (Příznačnou skutečností je, že mezi deseti členy tohoto uměleckého uskupení nebyla ani jedna žena – jako by umění byla jen "chlapská" záležitost). Jako kdyby se chtěli pochlubit, kolik toho za poledních patnáct let stihli vyrobit, co se jim všechno urodilo pod rukama. Umění je pro ně radost, životní hobby. Ve srovnání s uměním světovým na Tvrdohlavých na první pohled zaujme fenomén rukodělnosti, či přímo kutilství, jakéhosi hrdého, místy ironického uměleckého chalupářství. Národ Přemka Podlahy tu má odpovídající uměleckou avantgardu. Nejsme ale v Receptáři, a proto tu není kurník na fotobuňku, nechybějí tipy, co se dá všechno vyrobit z použité plastové láhve, a nedozvíme se ani návod, jak přestavět starou jawu na pěkný traktůrek. Umělecký magazín o Tvrdohlavých zatím televize nevysílá, ale kdoví, jestli by nám jeho atmosféra nebyla čímsi povědomá. Umělci rukodělnost nejen přiznávají, ale může být v nejlepším případě i vlastním tématem jejich práce, kutilství může být jejím obsahem i formou. Ne zrovna zdůvodnitelným, přesto v českém umění i mimo Tvrdohlavé hojně rozšířeným chalupářským symptomem je malování přesně – nebo "skoro přesně" – podle fotografií. Je nutné podotknout, že mnozí i skutečné fotografické práce vystavují. Proč ale potom dále fotografie pracně omalovávají? Proč efektů, kterých by mohli daleko snáze dosáhnout použitím fotografie, dosahují štětcem a barvami? Připadá mi to, jako kdyby přepisovali dokumentární prózu do vázané básnické podoby jenom proto, že je více "umělecká", více rukodělná. Je to pokus o posílení aury uměleckého díla? Proč je potom tolik důležitá samotná fotografická předloha?

#### V tradici

Čím dál je umění Tvrdohlavých od českých hranic, tím hůře je srozumitelné. Je nekosmopolitní a neuniverzální, formálně tradicionalistické či přímo úmyslně reakcionářské, nepodléhající trendům, aniž by všechny tyto vlastnosti musely být nutně negativní. Je to prostě umění odněkud, z Čech na konci tisíciletí. I v jiných časových periodách byly nejvýznamnější umělci z Čech v poloze tvrdohlavých glosátorů vlastní, nepopulární a nemódní pravdy. Kritika je nikdy nemohla pochopit. Sli dále sami proti proudu a dokázali i často nesnesitelnou realitu místního života proměnit v umění (F. Kafka, J. Váchal, Z. Pešánek, B. Hrabal). Výtvarné umění dvacátého století, ostatně jako všechno avantgardní umění, se muselo nějak obhájit,

najít zdůvodnění své obtížné pochopitelnosti, najít pro sebe svou úlohu. Hledání toho, k čemu je avantgardní umění vlastně dobré, je jedním z největších problémů tvorby tohoto století i často přehlíženým klíčem k pochopení jeho podstaty. Tuto otázku si kladlo jak v Evropě, tak v Americe, a nabízená řešení, často úplně zjednodušující, byla spásně přijímána celými masami umělců (připomeňme si jen 50. léta). Ale umění se nekrylo zdaleka jen triviální ideologií. Argumentovalo se především filozofií, náboženstvím, psychologií, mystikou, samotným uměním, spiritualitou, "člověkem", "vnitřní pravdou", "životem" atd. Zmiňovaný Jindřich Chaloupecký stačil umístit cíl umění do moderního života i do transcendentna. V Čechách má obzvlášť silný význam symbolická rovina umění – umění je tu proto, že nám něco říká. A díky místní romantické tradici to pak sděluje nejčastěji metaforickým jazykem. Tam je také často jeho největší síla. Může to být pochopitelně i velice dvousečné. České umění bývá potaženo mázdrou neskutečnosti, fantazie, imaginativnosti, ilustrace. Umělecké dílo klopýtá pod úlohou zprostředkovatele různých vyprávění a symbolických významů. Současná výstava Tvrdohlavých nám pak všechny tyto charakteristiky dává velmi dobře nahlédnout.

*On-line verze*

## **Petr Volf, Návrat Tvrdohlavých**

Bůhví, jestli tenkrát, když se 3. června 1987 sešli ve Slováckém salonku pražského Obecního domu, měli vůbec nějakou představu, jak se svým rozhodnutím založit výtvarnickou skupinu, kterou nazvali Tvrdohlaví, trefí do černého. Jak ovlivní život nejen svůj, ale potažmo velké části umělecké scény, která ve druhé polovině osmdesátých let jenom stěží vegetovala. Uplyne tucet let. Píše se rok 1999, a Tvrdohlaví mají výstavu ve Valdštejnské jízdárně v Praze, tedy v prostorách, jež obhospodařuje Národní galerie a které propůjčuje spíše klasickému, dobou prověřenému projevu. Časy se mění.

Ale vraťme se ještě do sedmaosmdesátého roku. Zakládající listinu podepsali Jiří David (tehdy 31letý), Stanislav Diviš (33), Michal Gabriel (27), Zdeněk Lhotský (30), Stefan Milkov (32), Petr Nikl (26), Jaroslav Róna (30), František Skála (31), Čestmír Suška (35) a také Václav Marhoul (27), který se jako jediný nevěnoval výtvarné tvorbě, ale vystudoval produkci na FAMU a stal se organizačním vedoucím skupiny, pro niž se v budoucnu ukázal jako jen těžko postradatelný. Sdílet společný osud se tedy rozhodli čtyři absolventi Vysoké školy uměleckoprůmyslové (Lhotský, Milkov, Róna, Skála) a pět absolventů Akademie výtvarných umění (David, Diviš, Gabriel, Nikl, Suška). Není jistě bez zajímavosti, že mezi oběma školami panovaly konkurence a řevnivost. Avšak společné naštvání jejich čerstvých absolventů vůči neomezeně vládnoucímu Svazu českých výtvarných umělců, který rozhodoval o bytí a nebytí tehdejších umělců, o tom, jestli budou moci vystavovat nebo taky ne, jestli budou moci být na "volné noze" či nikoliv, se ukázalo jako dostatečně silný motiv pro ustavení skupiny. Nějaké "meziškolské třenice" byly v tomto světle směšné. Tehdy se ještě o všechno muselo žádat, nic nebylo samozřejmé, a tak umělci chodili s prosíkem na všemocné a nespočetné komise, existoval institut výstavních komisařů, který dohlížel, aby se do galerií nedostalo něco, co by odporovalo socialistickorealisticke estetice. Tvrdohlaví si řekli, že tahle ponižující situace je jim víc než proti srsti.

Mimochodem, od roku 1970 byli první skupinou, která vznikla: jakékoliv občanské či umělecké spolčování bylo normalizátory zapovězeno. Přitom tradice uměleckých seskupení byla v Čechách v průběhu 20. století velmi silná. Vědomí, že jedinec sice zmůže dost, ale ve dvou a více se to lépe táhne proti právě panujícímu proudu, vedlo v roce 1907 k ustavení první skupiny svého druhu, kterou se stala Osma (např. Emil Filla, Bohumil Kubišta, Otakar Kubín či Antonín Procházka). O jedenáct let později se dali dohromady neméně progresivní Tvrdohlaví (Josef Čapek, Jan Zrzavý, Rudolf Kremlička...). Skupiny přibývaly. Vznikl Devětsil (1920), Surrealistická skupina (1934), Skupina 42, Skupina Ra, Máj, Trasa... Skupiny se rodily a jak se cesty jejich hlavních aktérů postupně začaly rozcházet, tak i zanikaly.

Tvrdohlaví se podle všeho nechali inspirovat právě Tvrdohlavými. Alespoň ze jména, které si dali, tak lze usuzovat. Naznačili tím jednak úctu k někdejší české avantgardě, jednak dali najevo, že toho, o čem jim jde – možnost svobodné komunikace nejenom prostřednictvím uměleckých děl – se nemíní snadno vzdát. Konečně – potvrdila to první výstava Tvrdohlavých, která proběhla v Lidovém domě ve Vysočanech. Nešlo o nějakou regulérní galerii, ale hangár připomínající Lidový dům se ukázal jako velmi příhodný k představení alternativní tvorby. Slavnostní otevření se uskutečnilo 22. prosince 1987. Lidový dům byl plný, zájem veřejnosti velký: během měsíce, kdy výstava trvala, přišlo na devět tisíc lidí. Tvrdohlaví se stali pojmem.

A dokázala to i jejich druhá výstava. Manažer Marhoul sehnal galerii v centru Prahy, hned na Národní třídě a to výstavní síň Ústředí lidové a umělecké výroby. Funkcionalistické prostředí, příhodná poloha. Během září 89 výstavu vidělo dvacet tisíc návštěvníků.

Třetí výstava (mezi tím se reprízy expozic Tvrdohlavých uskutečnily v Havířově, Litvínově, dánském Arhusu, francouzském Rennes a na hradě Sovinec) už měla poněkud jiné ladění. Psal se rok 91 a podmínky pro svobodnou tvorbu už byly diametrálně odlišné než před čtyřmi roky, kdy skupina vznikla. Samozřejmě se staly soukromé galerie, odpadly komise, komisaři, ideologové, nikdo nediktoval, v jakém stylu je nejpříhodnější tvořit. A postavení Tvrdohlavých bylo de facto posvěceno tím, že jim výstavu uspořádala v Městské knihovně Národní galerie, tedy klíčová instituce, k níž můžeme mít řadu výhrad, nicméně její význam pro české umění a jeho – řekněme – hierarchizaci se nedá jen tak opomenout mávnutím ruky. Tuto výstavu vidělo devatenáct tisíc lidí. Spolu se sedmi předchozími to je šestašedesát tisíc diváků na výstavách Tvrdohlavých, což znamená, že každou průměrně vidělo více než osm tisíc lidí. To není špatné. Takovou návštěvnost nemá ani slavná Slavia Praha, klub, jenž je znám přízní ze strany mnoha významných umělců.

Po výstavě v Městské knihovně se Tvrdohlaví rozhodli, že svou skupinu rozpustí. Spíše než podobný tvůrčí názor (pokud se dá nějaký společný vystopovat, pak je to jejich návrat k řeči znaků, archetypů či prozkoumávání osobních mýtů) je dohromady spojoval především odpor vůči někdejšímu politickému a uměleckému establishmentu. Poté, co vzal nadobro za své, se cíl vlastně rozplynul. A tak se stalo, že skupina Tvrdohlaví přestala existovat. Po čtyřech letech. Když se ohlédneme do historie uměleckých skupin v Čechách, zjistíme, že na stejně krátkou dobu se spojili umělci v legendární Osmě (1907 až 1911). Tvrdohlaví jako by je kopírovali – ovšem s osmdesátiletým zpožděním.

Dalším podstatným důvodem, který vedl k rozpuštění skupiny, mohly být také značně vyvinuté ambice jednotlivých členů. Každý byl osobností s vyhraněným uměleckým názorem a každý se chtěl prosadit. Ještě nedávno potřebné seskupení, kterým se dalo mnohé prorazit a prosadit, se proměnilo spíše v závaží, jež bránilo v rozletu.

Dlužno poznamenat, že Tvrdohlavým se neméně dobře dařilo i po "sebezrušení". V posledních osmi letech si každý připsal nejeden výstavní úspěch. Jenom letmo a pouze namátkou k některým. Jaroslav Róna měl velkou retrospektivu v domě U kamenného zvonu, kterou mu uspořádala ke čtyřicátinám Galerie hl. města Prahy. Čestmír Suška dostal k dispozici pro své sochy zase Mánes – ten Mánes, o nějž skupina před rokem osmdesát devět marně žádala. Petr Nikl se nedávno se svým projektem představil ve Veletržním paláci, kde sídlí sbírka současného umění Národní galerie. František Skála v šestadevadesátém oslnil v Nové síni a jeho objekty patří při různě zaměřených skupinových přehlídkách k těm nejvyhledávanějším. Jiří David vystavuje snad nejvíce. Hodně na sebe upozornil projektem Skryté podoby, který představil v pětadevadesátém v pražském Rudolfinu. A tak bychom mohli pokračovat. Žádný z Tvrdohlavých nechybí v encyklopediích věnovaných soudobé tvorbě a mladí adepti výtvarného umění se s nimi seznamují v učebnicích. Prostě dokázali, že se o sebe starají i mimo péči skupiny a jejího schopného manažera Marhoula, který stál svého času v čele barrandovského filmového studia.

Po deseti letech od založení skupiny, na den přesně, si devět kdysi tvrdohlavých mužů dalo sraz ve Slováckém salonku Obecního domu a zavzpomínali si na staré časy. Ale nevedli jen sentimentální řeči a neukazovali si fotky svých nejnovějších obrazů, soch, instalací, grafik, manželek, dětí či psů. Řekli si, že by nebylo od věci dát se zase dohromady, udělat výstavu a po ní se v tichosti rozpustit. Jestli na věčnost – to bude záležet na okolnostech.

Uplynulo dvacet měsíců a Valdštejnská jízdárna se zaplnila lidmi (bylo jich tolik, že rozbili jeden ze skleněných objektů Zdeňka Lhotského), kteří přišli na v pořadí devátou výstavu Tvrdohlavých. Je to expozice, kterou si vychutnají hlavně ti, kteří jsou zmateni z nejrozumnějších konceptuálních tendencí, kteří nesnášejí videoart, a když vidí nějakou instalaci, tak u nich dochází k srdeční zástavě.

Tvrdohlaví zůstávají na svém. "Děláme pořád ruční práci", usmívají se spokojeně. Malují obrazy. Sochy vysekávají z mocných dřevěných kmenů nebo je odlévají do bronzu či umělých materiálů. Jako celek výstava působí až konzervativně. Ale ona je to přece známá věc: Tvrdohlaví ctí klasické hodnoty a jejich expozice je toho zářným důkazem. Ale v tom, čemu se věnují, v tom jsou nade vše pochybnost dobří. Je na jiných, aby posunovali horizonty. Od klasiků se nic takového nedá čekat.

### **Tomáš Pospiszyl, Receptář Tvrdohlavých (*Umělec*, č. 4/1999).**

Vystoupení umělecké skupiny Tvrdohlaví roku 1987 výrazně ovlivnilo české výtvarné umění poslední dekády tohoto tisíciletí. Jako kdyby se s Tvrdohlavými i ostatními umělci jejich generace otevíral nový letopočet. Alespoň nám to tak před dvanácti lety, při jejich první výstavě v Lidovém domě ve Vysočanech připadalo. Tvrdohlaví již sice

několik let jako skupina neexistují, přesto se sešli ke společné výstavě ve Valdštejnské jízdárně.

Zakládat na samém prahu devadesátých let uměleckou skupinu působí z dnešního pohledu jako anachronismus. Semknutému kolektivu, navíc zaštitěnému manažerem, se ale mohlo podařit to, na co v té době síly jednotlivce nestačily – uspořádat vlastní oficiální výstavu, prorazit do médií. Mimo praktické a taktické důvody však Tvrdohlaví v Lidovém domě působili i jako skupina s podobnou výtvarnou estetikou. Současná výstava ve Valdštejnské jízdárně není sestavená chronologickým způsobem, nesleduje jednotlivé umělecké osobnosti ani tematické okruhy. Vše je tu promíseno dohromady v pestrobarevné koláži, která více než cokoliv jiného ukazuje, jak se z jednotlivých členů skupiny v poslední dekádě stávají umělci, jejichž světy si jsou čím dál tím víc vzdálené. Přesto tento způsob instalace láká k tomu, uvažovat o celé skupině jako o jednom obecném organismu.

Prvkem minulosti je to, že mezi deseti členy tohoto uměleckého uskupení nebyla ani jedna žena. Jako kdyby umění byla jen "chlapská" záležitost! Ať už práce Tvrdohlavých působily na konci osmdesátých let jakkoliv nově, můžeme v nich v první řadě nalézt kontinuitu se starším českým uměním. Jedná se především o duchovní návaznost a shodné tematické okruhy s uměním přelomu století, jmenovitě s tvorbou Jana Zrzavého, Františka Bílka, Josefa Váchala a dalších. Tuto obdivuhodnou spřízněnost již mimo jiné ukázala stálá expozice GHMP v domě U prstenu. V této souvislosti je často citovaným výrokem myšlenka Jindřicha Chalupického o nezájmu Tvrdohlavých o postmodernismus a jeho programové epigonství. Je asi pravdou, že Tvrdohlaví z odkazu symbolistního, ranně avantgardního či imaginativního umění necitují, ale přesnější by bylo tvrzení, že v něm pokračují. Součástí této tradice může být i pozice úmyslně pěstované hereze, neustálého tvrdohlavého hledání odlišnosti od obecných programů. Tvrdohlaví se liší snad jen velkou mírou ironie, ale jinak jejich umění operuje ve světě mýtu, symbolu, podvědomí, archetypu, fetišizované vědy nebo módy. Nenalezneme zde až na výjimky reakce na žhavé problémy současnosti ani zkoumání formálních či čistě estetických problémů.

Výstava působí jako doklad úctyhodné energie, se kterou se umělci vrhají do výroby svých děl. Jako kdyby se chtěli pochlubit, kolik toho za posledních patnáct let stihli vyrobit, co se jim všechno urodilo pod rukama. Umění je pro ně radost, životní hobby. Ve srovnání s uměním světovým na Tvrdohlavých na první pohled zaujme fenomén rukodělnosti či přímo kutilství, jakéhosi hrdého, místy ironického uměleckého chalupářství. Jako kdyby měl národ Přemka Podlahy i tomu odpovídající uměleckou avantgardu. Nejsme ale v Receptáři, a proto tu není ani kurník na fotobuňku, chybí tipy, co se dá všechno vyrobit z použité plastové láhve, a nedozvíme se ani návod, jak přestavět starou Jawu na pěkný traktůrek. Po uměleckém televizním dokumentu o Tvrdohlavých lze říci, že nám jeho atmosféra byla čímsi povědomá.

Někteří umělci rukodělnost nejen přiznávají, ale v nejlepším případě může být i vlastním tématem jejich práce, kutilství může být jejím obsahem i formou. To je především šťastný příklad Františka Skály. Experimenty Michala Gabriela s propojováním figury a elektroniky ukazují spíše nespojitelnost obou disciplín, alespoň v jeho pojetí. Tam, kde pracuje se samotnou figurou, je daleko úspěšnější. Jen tak na zkoušku, vzpomínáte na Gabrielova Černého psa z roku 1986? Naopak současné

práce Stefana Milkova se od těch deset let starých moc neliší. Petr Nikl své umění dokázal obrodit, aniž by musel měnit svá témata. Fotografie pomáhá jeho způsobu práce a myšlení, které je blíže k divadlu než k malbě. Zdeněk Lhotský se z výstavy poněkud vymyká. Vystavuje "jenom" užité umění, které se v okolním mumraji trochu ztrácí. Věřím, že jeho práce by se samy o sobě lépe prosadily.

Sloup Čestmíra Sušky tvoří ústřední osu celé výstavy a je to určitě jedna z jeho nejvydařenějších věcí. Jeho pracem ve dřevě chybí náhodnost sádry a laminátu, jejich měřítko nepůsobí, jako kdyby byla socha příliš velká či malá. Suškova samostatná výstava se v budoucnu může stát velkým překvapením. Je fantastické znovu vidět ranné malby Jaroslava Róny. Jsou plné energie a přirozeného malířského citu. Jeho současné práce v tomto kontrastu působí unaveně, chtěně a akademicky. Rád bych viděl jeho skicák nebo kresby, které, jak doufám, nejsou tolik programové. Z malby na mne asi nejsympatičtější působily obrazy Stanislava Diviše z cyklu Zbytky. Zdánlivě bezobsažná malba je vzniklá na základě čistě estetického konceptu, a někdy příliš usilovně černobílý Diviš v těchto obrazech nečekaně projevuje skvělý cit pro barvu a malířské zpracování. Mým nejoblíbenějším dílem Jiřího Davida je asi černobílá vlajka České republiky. Na první pohled jasná práce, ze které netrčí žádné úsilí. Kladu si otázku, jestli by byl Jiří David umělcem, pokud by žil na opuštěném ostrově. Byl bych docela zvědavý na to, co by tam dělal. Odpověď se ale nikdy nedozvím, protože David nikdy nikam neodjede a v Čechách nikdy nedokáže přestat být umělcem.

Nezdůvodnitelným, přesto v českém umění rozšířeným chalupářským symptomem, je malování přesně, nebo skoro přesně podle fotografií. Je nutné podotknout, že mnozí i skutečné fotografické práce vystavují. Proč ale potom dále fotografie pracně omalovávají? Proč efektů, kterých by mohli daleko snáze dosáhnout použitím fotografie, dosahují štětcem a barvami? Připadá mi to, jako kdyby přepisovali dokumentární prózu do vázané básnické podoby jenom protože je více "umělecká", více rukodělná. Je to pokus o posílení aury uměleckého díla? Proč je potom tolik důležitá samotná fotografická předloha?

Nejdůležitější vlastností umění Tvrdohlavých je hravost, která sahá od prozkoumávání infantilů až k sympatickému rošťáctví. Čím dále je umění Tvrdohlavých od českých hranic, tím hůře je srozumitelné – nekosmopolitní a neuniverzální, formálně tradicionalistické či přímo úmyslně reakcionářské, nepodléhající trendům, aniž by všechny tyto vlastnosti musely být nutně negativní. Je to prostě umění odněkud z Čech na konci tisíciletí. I v jiných časových periodách byli nejvýznamnější umělci z Čech v poloze tvrdohlavých glosátorů vlastní, nepopulární a nemódní pravdy. Kritika je nikdy nemohla pochopit. Šli dál sami proti proudu a dokázali i často nesnesitelnou realitu místního života proměnit v umění (F. Kafka, J. Váchal, Z. Pešánek, B. Hrabal).

Výtvarné umění dvacátého století, ostatně jako všechno avantgardní umění, se muselo nějak obhájit, najít zdůvodnění své obtížné pochopitelnosti, najít pro sebe svou úlohu. Hledání toho, k čemu je avantgardní umění vlastně dobré, je jedním z největších problémů umění tohoto století i často přehlíženým klíčem k pochopení jeho podstaty. Tato otázka se kladla jak v Evropě, tak v Americe, a nabízená řešení, často úplně zjednodušující, byla spásně přijímána celými masami umělců (připomeňme si jen 50. léta). Ale umění nekrylo zdaleka jen triviální ideologii.

Argumentovalo se především filozofií, náboženstvím, psychologií, samotným uměním, spiritualitou, "člověkem s vnitřní pravdou", "životem" a dalšími. Již zmiňovaný Jindřich Chaloupecký stačil umístit cíl umění do moderního života i do transcendentna. V Čechách má zvlášť silný význam symbolická rovina umění – umění je tu proto, protože nám něco říká, díky místní tradici to pak říká nejčastěji metaforickým jazykem. Tam je také často jeho největší síla. Toto musí být pochopitelně i velice dvousečné. České umění bylo potaženo mázdrou neskutečnosti, fantazie, imaginárnosti, ilustrace. Umělecké dílo klopýtá pod úlohou zprostředkovatele různých vyprávění a symbolických významů. Současná výstava Tvrdohlavých nám pak všechny tyto charakteristiky dává velmi dobře nahlédnout.

**Alena Potůčková, S Tvrdohlavými tam a zase zpátky (Ateliér, č. 12/1999).**

Výstava skupiny Tvrdohlavých se uskutečnila právě včas, ještě na prahu bezprostřední paměti událostí spojených s jejím vznikem. Umožnila nám tak vrátit se alespoň symbolicky do doby jejich počátků a uvědomit si roli, kterou skupina v našem výtvarném umění sehrála, ale také uvažovat o tom, jakou roli v něm zaujímá právě dnes. Výstava zároveň diváky užitečně provokuje k obecným otázkám po smyslu kolektivního snažení v dnešní poněkud individualizované době.

Tvůrci koncipovali výstavu jako labyrintickou procházku tvorbou skupiny k jejím počátkům a zase zpátky. Mísí se tu rané obrazy, sochy a objekty spolu s těmi "klasickými" až po ty nejsoučasnější. Zcela záměrně se tu mezi sebou proplétají díla jednotlivých autorů tak, aby vynikl kolektivní charakter tvorby s jejími specifickými rysy. Divákovi je tak nabídnuta možnost přecházet si, jakým jazykem tak významně a radikálně oslovila skupina veřejnost v době před více než 10 lety, ale také, jakým jazykem k ní promlouvá dnes. Z pod hladiny akcentovaného kolektivního obrazu vystupují na povrch jednotlivé tváře výrazných individualit.

Součástí instalace jsou také dokumenty, které informují o zrodu skupiny, jejích aktivitách a motivacích. Tvrdohlaví mají již po všechny budoucí časy historickou zásluhu na prolomení bariéry, kterou "normalizační úředníci přes výtvarné umění" stavěli proti jakýmkoliv nezávislým aktivitám. Jako první po téměř dvacetileté cenzuře skupina navázala na tradici skupin a spolků na principu svobodné volby a vzájemné názorové spřízněnosti. Svou aktivitou vnesla do tehdejšího přidušeného výtvarného života potřebný vzduch, jímž se dýchalo naposledy ve 2. polovině 60. let. Skutečnou inspirací jí však byl čilý spolkový život meziválečného období. Odkaz k tradici Tvrdohlavých, který nesl vedle vzdoru i další, nejen společenské významy (šlo především o návaznost na smysl výtvarného jazyka), byl od počátku jasně demonstrován. Mezi dokumenty zaujímají čelnou pozici vzájemné zdravotní skupiny 12/15 Pozdě, ale přece, k jehož vzniku Tvrdohlaví své generační předchůdce inspirovali. Tvrdohlaví tak deklarují i dnes své tehdejší ocenění významu tvorby svých partnerů v názorovém soupeření.

Po polovině 80. let se disparátní estetika generačně starších umělců z uskupení 12/15 (u jejího zrodu stojí program nové figurace, groteska, ale i existenciálně zaměřená skepse, svázaná s programovou estetikou ošklivosti, která v symbolické rovině tak účinně promlouvala o každodennosti reálně socialistického života, ale i



řada dalších vlivů, včetně konceptu i minimalu), respektive některých z nich, ocitla v souběhu s německou novou vlnou. Takové prostředí uvolnilo v malířích, kteří se do té doby vyjadřovali úspornějším jazykem, dosud dřímající vůli k silnému, expresivnímu gestu. Ve 2. polovině 80. let tak vznikla řada krásných, monumentálních obrazů a soch, v nichž se zachovalo napětí a ostrost vidění předcházející etapy, ale zároveň se vytvořil i nový rukopis, ozřejmující smysl malby a sochy (v objektu či architektuře) jako takových. Mnohá z těchto děl byla později – v roce 1988 – vystavena na důležité výstavě – epilogu v Holešovické tržnici.

V právě takovém čase, poznamenaném v Evropě návratem od konceptu a minimalu k malbě a k expresi, nastupují Tvrdohlaví. Je to asi jediný společný jmenovatel, na němž se vedle vůle prolomit společenské bariéry shodli se svými předchůdci. Zatímco ti první, generačně starší, skvěle obohatili svůj, v zásadě modernistický slovník, vztahující se k současnosti, ti mladší skočili rovnýma nohama do proudu transavantgardy. Veřejnost byla okouzlena jejich svobodným počínáním s časem a s uměleckými odkazy i žánry. Tradiční výtvarné disciplíny zůstaly ctěny a váženy, jenom se jejich účinkování rozšířilo i do dalších sfér. Podstatná se zdála být vazba na divadlo, která jen umocňovala charakter uměleckého světa jako říše mýtu, fantazie, magické nadsázky i ironické, mystifikační hry na "jako". (Ostatně jeden z radikálních výhonků Tvrdohlavých, družina B.K.S., jen v ostrosti dokládá takové směřování). Již žádný souboj se skutečností, ale osvobozující výlet mimo "blbou" realitu. Tvrdohlaví a spolu s nimi i celá jejich silná generace Pražské pětky otevřeli najednou obrovský, dosud netušený prostor pro tvoření a přemýšlení ve stísněném ovzduší skomírající normalizace. Tento svět sám pro sebe si "svěhlavě" vytvářel vlastní způsoby chování i vlastní estetiku.

U zrodu nové estetiky stáli absolventi dvou typů vysokých škol: "akademici" (volná tvorba) a absolventi VŠUP (užitá tvorba). Jako již po několikáté v historii českého výtvarného umění se i tentokrát ukázal střet obou směrů jako velmi užitečný a prospěšný. Z dnešního odstupu se zdá, jako by tou dominantní tvaroslovnou, transavantgardní silou, odkazující k uměleckému příkladu českého symbolismu, k řadě solitérních osobností počátku století a 20. let včetně některých z Tvrdohlavých, a tedy k estetice "bezčasí a mýtu", působili přece jenom spíše odchovanci uměleckooprůmyslové školy. Ti také vnášejí do skupinové estetiky onu řemeslnou vynalézavost a rukodělný důvtip bez hranic. Charakterem své tvorby se jim z akademické větve nejvíce blíží křehký Petr Nikl. Odtud také pramení již zmíněná vazba na divadlo, ale i film, která dosahuje svého vrcholu v postupném "modelování" interiérů divadla Akropole od Františka Skály. Myslím, že právě tady se zrodily ty nejvýraznější osobnosti: ortodoxní malíř a sochař s temným, expresionistickým soundem Jaroslav Róna a miláček publika, vynálezce a kouzelník František Skála. Obdobné rysy však vykazuje i tvorba ostatních autorů tohoto okruhu, k nimž patří excelentní modelér Stefan Milkov či vynálezce vytříbených, těžkotonážních tvarů "art deco" a neotřelých sklářských technologií Zdeněk Lhotský i zvláštní severský mystik odhalující duši přírody Čestmír Suška, jehož šamotové objekty se složitým osvětleným vnitřním prostorem patří k nejzajímavějším exponátům výstavy. K těm nejpriznáčnějším a nejčarovnějším však vedle téměř všeho od Františka Skály náleží multimediální objekt Petra Nikla, který již vyzařoval svou specifickou krásu do prostoru malé dvorany ve Veletržním paláci. Vedle archaizujících vynálezců neobyčejných tvarů a barev z říše fantazie stojí intelektuální křídlo v čele s nepochybně vůdčí osobností Jiřím Davidem. Jeho nepokojný intelekt stále hledá

nového ducha doby, jako by byl v předstihu před samotnou tvorbou artefaktu. Myslím, že Jiří David je jediným avantgardním, vskutku epatujícím umělcem v celé skupině, čeřícím někdy trochu beidermeierovsky poklidné vody skupinové estetiky, a že by třeba ani nemusel být malířem a mohl by působit v kterékoliv jiné umělecké či intelektuální oblasti. Jeho obrazy z české mytologie ve své době velmi ostře zahlédly podstatnou dobovou zkušenost. Patří k takovým společensky dušezpytným obrazům i portrét první dámy z poslední tvorby? Stanislav Diviš má na výstavě řadu výrazných obrazů z úvodní etapy tvorby, která patřila k signálním projevům skupiny. Posléze se však, patrně v souladu s teorií o vyprazdňování obsahů, obrátila k intimnějšímu výrazu někde až preissigovského ražení. Zdá se mi, že sochař Michal Gabriel není bohužel na výstavě ve srovnání s ostatními autory dostatečně reprezentativně zastoupen (ve smyslu retrospektivním), a že je tak obtížné uvažovat o významu jeho díla. Pamatuji si však, že patřil k velmi výrazným osobnostem. Na velkých dřevěných elementarizovaných figurách mne zaujala zajímavá souvislost s ranými figurami Zdeňka Palcra. Jako by se tak sochař od formálně vytříbených, kompozitních kreací obracel k hledání smyslu sochy v její základní, podstatné, spirituální jednoduchosti.

Nedá se říci, že by výstava ve Valdštejnské jízdárně byla krásná, působí trochu rozháraným dojmem. Není ani uměleckohistorická ani efektně instalatérská. Možná však právě díky své neuspořádanosti nejlépe vypovídá o charakteru skupiny a jejím kolektivním snažení, o vzájemných souvislostech i kontroverzích, o čínorodosti jednotlivců i úctyhodné snaze o spolupráci. Možná právě tak se nejlépe podniká cesta ze současnosti k Lidovému domu a zase zpátky. Mimochodem jedním z poznatků, který si divák z výstavy odnáší, je zjištění, jak rychle a radikálně se okolnosti našeho života změnily. Prostor Valdštejnské jízdárny, kdysi vyhrazený jen antikvaným veličinám, je útočištěm pro tvorbu nedávných radikálů, na něž se chodí již jako na klasiky dívat studenti dnešních uměleckých škol.

**Radek Horáček, Ohlédnutí za jedním zápasem, *Ateliér*, č. 12/1999.**

Díky mimořádnému manažerskému výkonu Václava Marhoul (1960) se znovu na dobu trvání společné výstavy spojila nejvýraznější umělecká skupina 80. let – Tvrdohlaví – a s přirozenou desetihlavou razancí obsadila výběrem ze své někdejší i dnešní tvorby Valdštejnskou jízdárnu. Je tato akce vitálním tvůrčím činem, samolibým sentimentálním gestem nebo uměleckohistorickou sondou? Nebo ji můžeme vnímat jako provokující hravý průzkum veřejného mínění? Když v roce 1989 sledovali Jiří a Jana Ševčíkovi českou výtvarnou scénu 80. let, dali jedné výstavě název podle Kafkova textu Popis jednoho zápasu a odvolávali se na spisovatelovo ústřední téma, jímž je touha po kontaktu. Obrovské množství návštěvníků již na vernisáži i bohatá průběžná návštěvnost potvrzují, že Tvrdohlaví jsou skutečně bezkonkurenčně výrazným komunikačním činitelem na naší výtvarné scéně posledních 15 let. Dnešní osobní pozice někdejších členů skupiny (mj. na uměleckých školách), zastoupení jejich děl na výstavách, ve veřejných i soukromých sbírkách a velké množství teoretických ohlasů jsou pak důkazem nepřehlédnutelné kvality. K výstavě tedy můžeme přistoupit jako k dokumentárnímu materiálu a provést revizní zprávu. Můžeme se však také tiše oddat vnímání hodnot, které již prověřil čas.

Jízdárna nabízela skupinové "inventuře" více, než z ní vlastní instalace výstavy těží. Jeden velký a jeden zcela komorní prostor v přízemí a osobitá možnost v 1. poschodí s nadhledem do hlavního sálu se prolínají v poměrně nečitelné roztržitosti. Rozčlenění prostoru není ani labyrintem, který by nás soustředěně vedl po jednotlivých tématech, časových úsecích nebo nějak přesněji koncipovaných osobnostních dialozích, není chronologickým přehledovým uspořádáním a bohužel není ani svobodným a překvapujícím výstřelkem, který by bylo možné vnímat jako hravé gesto nadhledu tvůrců, kteří nepotřebují nic dokazovat. Jednotlivé části instalace sice vypadají jako určité konfrontační celky, ale jejich sestavení postrádá sílu hlubšího zaměření i lehkost tvůrčího osobitého postřehu. Kupříkladu instalace Petra Nikla Vyhlídkové letecké zařízení Flip (1997) je doprovázena Suškovými světélkujícími keramickými objekty (1992), Lhotského znakovými výšivkami (1993) a Skálovou fotosérií Pánská abeceda (1997). Jedině snad Suškova světýlka nějak korespondují s alchymií Niklovy fantaskní soustavy, ale jako keramické objekty jsou svou poetikou jinde, takže oddělený prostor horního podlaží zůstal zcela roztržit. Ostatně už vstupní zmatek s afektovanou sérií pinožících se kostlivců Jiřího Davida a jeho asi nejméně podařenou realizací-instalací Raketa (1991-99) vedle stěžejního znakového obrazu Stanislava Divíše Doteky (1987) a Niklova leskle mastného dvojportrétu Sourozenci (1996) prozrazuje nejasný koncept. Je to legrácka svobodně poskládaných vzpomínek nebo snaha hlubokomyslně rozkrývat tajemné významy geniálních děl?! Z tohoto pohledu vyznívá velmi vydařeně malý sál, kde "úřední" sérii dokumentů k jednotlivým výstavám a statečným skupinovým činům doprovází živočišné objektové práce Františka Skály (Společnost - figury z Headlands, 1993), monumentální skleněné mísy Zdeňka Lhotského, Davidovo listopadové video, napjatá souhra Lhotského skla se Skálovou plstí (Nocturno, 1999) a konůpkovsky tajuplná výběrová kolekce kreseb a grafik téměř všech členů. Přehlédneme-li spíše nahodile vyznívající souhry figurálních či znakových děl, pak v jednotlivých částech instalace nacházíme slušnou řadu zásadních prací, jimiž Tvrdohlaví vstupovali v 80. letech do uměleckého provozu, kterými později potvrdili oprávněnost svého výsadního postavení. Je tu např. Rónův Kanonýr (1985), za celou generaci vypovídající o dobové epigonské vazbě k novým divokým, je tu Divíšův Sluneční vozík (1986), který zase brilantně hlásá postmoderní návraty k archaickým znakům. Na druhé straně ze starší tvorby chybí podstatně práce Davidovy a zcela chybí starší sochy Michala Gabriela i Niklovy obrazy. Takové absence jsou pro historické ohlédnutí neomluvitelné. Novými díly potvrzuje Lhotský svou pozici skláře, Jaroslav Róna odhaluje ztrátu síly své malby, přesto (anebo právě proto), že se didakticky interpretačně vrací ke svým starším obrazům, Divíš dokumentuje svůj neurčitý pohyb v geometrické malbě (Veselá kabala, 1998, Katedrála, 1996) a Stefan Milkov s Rónou potvrzují, že esteticky vkusně prokomponovaný znak se v monumentálním bronzu stane skvělým exponátem do muzejní sbírky stejně jako do předsálí banky. Rozporně vyznívá nová Niklova malba, který stále pokračuje ve vzpomínkovém portrétním cyklu. Estetizující "ošklivost" líbezně růžových a okrových barev v vrstvou lesku sice dává tušit jistou naději na mírně znevažující odstup, ale právě ona "mastná" štětcově těžkopádná malba je tu asi problémem (Kohoutek, 1999). Navíc vedle jeho typické poetiky ve starším obraze Narození kočky (1987) se ocitla civilizační pornolyrika Davidova obrazu Modrá linka (1998) s blyštivě kanoucím pánským přirozením. Legrácka nebo prudký útok na divákovy smysly?! Nebo důkaz bezradnosti? Výběr sochařských prací Čestmíra Sušky přesvědčuje o autorově zájmu o vnitřní prostor sochy, nejnovější obrazy Davida (Žena prezidenta, 1999) stále zapadají do jeho civilního cyklu, malířských detailů všední figurální tematiky.

Souborem 5 dřevěných soch se s klasickou figurální sochařinou a geometrizující stylizací vyrovnává Gabriel (Rodina, 1996). Nejsvobodnější zůstává František Skála, jehož hra s přírodninami (Lučištník, 1989), přírodními živly (výtečná Planeta II. z laminátu, textilu a živých plísni), i podivnými technicistními předměty nabízí nekonečné množství řešení. Na rozdíl od Davida, který svou tvůrčí "svobodu" v podobě nových projektů vždy ihned zveřejňuje, nemusí Skála respektovat žádné dogma vlastní sebe prezentace. Ostatně to byl on, kdo jako jediný zakončil trochu dlouhou vernisážovou plavbu v lodičkách skokem (nebo pádem?) do vody.

V průběhu výstavy vychází rozsáhlý katalog, který je trvalým dokumentem osobitého "zápasu" jedné silné generační vlny. Tvrdohlaví přesně vstoupili do dobového pnutí, v klíčové životní a tvůrčí fázi se dokázali navzájem posilovat v tvorbě i její prezentaci a svou vitalitou zaktivizovali i ostatní, a to nejen ve své generaci. Ohlédnutí za jedním zápasem, byť koncepčně a instalačně poněkud nedotažené, je tak i výzvou k inventuře i pro ostatní. Pro tvůrce i pro kritiky. Asi by však bylo planou utopií doufat, že se stane i aktivizující výzvou pro nejmladší generaci. Ta už loví v jiných vizuálních vodách. A patrně bez zápasu.

**Marek Pokorný, Dějiny a měkké umění Tvrdohlavých.** (*MF Dnes*, 24. květen 1999).

Od prvních vystoupení Tvrdohlavých nás dělí řada let. Kategorie a způsoby vzájemného vymezování se jednotlivých výtvarných proudů z konce osmdesátých a počátku devadesátých let víceméně pozbyly na své aktuálnosti. Nynější, v pořadí čtvrté vystoupení Tvrdohlavých, instalované v pražské Valdštejnské jízdárně, je přelomové: zahrnuje práce členů skupiny od jejího vzniku do současnosti a odpovídá na otázku, zda existuje nějaké pojítko mezi jednotlivými osobnostmi, či je-li tu dokonce přítomen skupinový modus vivendi. Z této přehlídky také vyplývá, jakou pozici zaujímá skupina a její aktivity ve vztahu k jiným tvůrcům a tvůrčím okruhům.

V druhé půli 80. let bylo vystoupení Tvrdohlavých vnímáno a kritizováno jako ostré odmítnutí jistého způsobu jednání a fungování. Oficiální místa volila rétoriku mocných, kteří již nejsou schopni akce, starší výtvarné generace vznášely námitky pomocí etických, zásadových argumentů. Dnes je zřejmé, že z někdejšího pokusu Tvrdohlavých vymanit se stereotypům zbyly trosky.

Expozice v jízdárně dobře dokládá, jak Tvrdohlaví pomocí jiného obrazového slovníku dovádějí do důsledku témata předchozích generací - v tomto směru jsou např. skupině 12/15, ale i některým autorům nové figurace daleko blíží, než bylo dosud zřejmé. Skupinovými hrami a ironií se ovšem vracejí k 60. letům (Šmidrové, groteska). Motivicky a soustředěním na mytopoetické prvky výpovědi o světě však postupně odkazují až někam ke Tvrdošijným a Sursum. Jako by se právě v celku tvorby jednotlivých Tvrdohlavých dostávaly ke slovu všechny podstatné figurativní, poetické a "jiné" tendence českého umění. A naopak příznačně stranou zůstaly věcně civilistní (počítejme k nim i novou citlivost 60. let), konceptuální, konstruktivní a abstraktní polohy. Je to stylizovaná, a tedy symbolická postava a příběh s tajemstvím, jímž u Tvrdohlavých patří ústřední místo.

Ve většině případů se tu překročení programů a postojů druhé poloviny 80. let děje výtvarnou "regresi" a rezignací na kontakt s konkrétní současností a jejími věcnými podobami. Nejvyhraněnějšími představiteli tohoto způsobu uměleckého myšlení jsou Jaroslav Róna a Stefan Milkov. Vyprázdnění významu a "zlibovolnění" znakových systémů, dvě velká témata soudobého umění, jsou ve Valdštejnské jízdárně pouze okrajově zmíněna Jiřím Davidem a Stanislavem Divišem, jehož nové práce s fotografií ovšem stvrzují sklon k legraci na vlastním písečku. Davidova tvorba je z devítky Tvrdohlavých konceptuálně nejotevřenější a drží ji vůle k myšlenkovému experimentu, nicméně i u něho se jazýček vah přiklání na stranu manýrismu. Své hraje kontext výstavy: přehuštěností a násobením bizarních efektů, kdy spolu sousedí práce různých autorů z různých období, instalace působí jako bazar.

Expozice jako celek dokládá soběstačnost hospodaření české výtvarné scény: je s to konzumovat vesměs jen to, co vyrobí z vlastních zdrojů. Zdá se, že životní praxe, která s takovouhle "samozásobitelskou" situací ovšem nemá zhola nic společného, tuto iluzi potřebuje: tuzemské umění je bohužel vesměs záležitostí estetického, a ještě málokdy velkoryse provedeného úniku. Paradoxně se tvorba někdejších "rivalů" Tvrdohlavých jeví otevřenější vůči světu "tam venku".

Jiří Olič ve své introdukci v doprovodné publikaci k výstavě, ale i současná kritika zaznamenali především blízkost Tvrdohlavých té tradici českého výtvarného umění, jež se víceméně snaží nabízet alternativu internacionální či centrální moderně a avantgardě nebo postmoderně. Znovu u příležitosti expozice zaznělo, že nezařaditelnost je součástí umělecké svobody. Zapomíná se ovšem, že nezařaditelnost, pokud ji a priori a romanticky nechápeme jako klíčovou pozitivní hodnotu, je také ztížením komunikace. Nezařaditelnost je právě v případě Tvrdohlavých a českého výtvarného umění nejen dvojznačná, ale také dvojsečná. Neznamená automaticky hodnotu, zvláště při srovnání s analogickými pozicemi jinde v Evropě a ve světě. Často však není ani zvýznamněním tvůrčího gesta, "účelným" ztížením podmínek komunikace, jež přináší intenzivnější prožitek po jejich přijetí.

Jako naprosto oprávněná a předvídatelná se proto jeví kritika manželů Ševčíkových na výstavu Tvrdohlavých ve výstavní síni ÚLUV v roce 1989. Na adresu skupiny tehdy poznamenali, že společnost ochotně přijme takové spočinutí ve hrách a uvedení do snu, který nezneklidňuje. Stalo se, spokojenost vládne na všech stranách.

## **Z vernisážníku Patrika Šimona**

Ve Valdštejnské jízdárně probíhá výstava Tvrdohlaví 1999. Jde o nepřehlédnutelný, avšak nikoli pouze memoárový projekt kdysi polooficiálně uznávané výtvarné skupiny, která vznikla 3. června 1987 ve Slovanské kavárně Obecního domu. U jednoho stolu se tehdy sešlo několik mladých, ambiciózních umělců, aby bez nějakého výrazného programu oponovali oficiální politice Svazu československých výtvarných umělců. Neměli svůj program, ale ovládala je zvláštní touha nepatřit ani mezi ztracence, ani mezi zaprodance. Dnes se můžeme zamýšlet, do jaké míry byli odvážní, jak riskovali, neboť se přece jen na konci 80. let vyvzdorovali výstavní možnosti, ačkoli na okraji, zcela symbolicky v periferním prostředí, kam paradoxně přilákali velkou pozornost.

Po jedenácti letech působí jména Jiřího Davida, Stanislava Diviše, Zdeňka Lhotského, Stefana Milkova, Petra Nikla, Jaroslava Róny, Františka Skály a Čestmíra Sušky jako defilé těch, co nezapadli, ba naopak zvítězili nad oním nenáviděným průměrem a šedí.

Ve zvolené koncepci výstavy, nevím, zdali je dílem umělců samotných anebo jejich manažera Václava Marhoul, došlo ke šťastné konfrontaci předešlých tvůrčích období s díly zcela posledního data. Čas se ukazuje v ironickém posunu. Víme, že v roce 1989 obdržel Václav Havel jako dar od Tvrdohlavých společné dílo Korunovační klenoty. Jsou to hygienické potřeby pro ranní toaletu. Velký zubní kartáček s nahou žlutou dívkou místo pasty a zlatý kelímek na výplach úst jako symbol královské koruny. Tyto plechové atributy na sametovém polštářku působí lehce groteskně. Těžko říci, jak působí portrét "Prezidentovy ženy" z roku 1999 od Jiřího Davida. Není sentimentální a snad ani groteskní. Působí jako impresionistický obraz, k němuž se musíme přiřadit sympatie sami. Počítá s naší vlastní náladou, a přesto je skvěle namalovaný. David vůbec ve svých dílech, která na výstavě v jízdárně velmi převládají, ukazuje to nejlepší. Jeho instalace pro letiště je sice banální, ale obrazy (např. Markéta, 1998) mají v sobě magii a přitahují zvláštním smyslem pro ironii a humor. Také jeho dílo "Třpytivé ryby" má v sobě cosi surreálního. Vůbec instalace celé výstavy připomíná bazar moderního umění prvorepublikové avantgardy nebo nějaký duchampovský stroj důmyslných a rafinovaných věcí vzbuzujících hrůzu i obdiv.

Je nepochybné, že na výstavě vidíme silné autory, byť Jaroslav Róna nevybíral svá plátna zřejmě nejšťastněji – s výjimkou velkého Portrétu působí obrazy menších rozměrů jen jako paběrkování. Z jeho "tvrdohlavého" období jsou známa lepší díla. Ve zcela jiné – a řekl bych, že v mnohem přijatelnější podobě – se ukazuje Róna jako sochař. Plastiky – včetně Staré ryby a symbolické klečící postavy tížené rozměrnou lebkou – jsou pozoruhodné: jako by oscilovaly mezi giacomettiovskou vratkostí a calderovskou stabilitou. A navíc je Róna schopen zajímavých proměn (viz např. Tvor II). Rónovy bronzky jsou na první pohled nezaměnitelné podobně, jako jsou nezaměnitelné dřevěné plastiky Stefana Milkova.

Tvrdohlaví jako by pokračovali v obtížném dialogu s minulostí českého umění. Jejich přesvědčivost je v originalitě zcela zbavené pofidérních a banálních schválností. Zůstaneme-li ještě na okamžik u plastik, je zvláštní nová tvarová dimenze, kterou můžeme pozorovat v Gabrielových táhlých dřevěných plastikách. Podobným naddimenzovaným pásovým sdělením nám předkládá svůj výklad světa v poněkud technicistní podobě také Jiří David ve svém díle hned v úvodu expozice. U Františka Skály, pokračovatele váchalovských tajemných morbidit a pohádkových světů, dominuje syrově dřevěné divadlo a figury. Malířství Stanislava Diviše v pestrých barevných plátnech má zase jakýsi starozákonní biblický nádech – v 80. letech to byla "Lod' vegetace", dnes je to "Nová kabala". Znaky a jejich skryté významy se nám prozrazují v transparentní syté barvě. Divišova poloha začátku 90. let citlivě reaguje na Preissigův secesní svět stromů a rostlin. Méně výrazní jsou Čestmír Suška a Zdeněk Lhotský, který se na výstavě prezentuje svými tavenými skleněnými plastikami – Mísami, jejichž křehkost vyznívá teprve ve světle, jež dopadá z Valdštejnské zahrady na parapety Jízdárny, kde jsou jeho skromné práce takřka přehlédnutelné. Také Petr Nikl osciluje mezi polohou čisté malby a plastického tvarosloví. Jeho "Vyhlídkové letecké zařízení Flip", dokonce s akustickými prvky, je

"výkladem" stroje, který má svou starou duši – je to zničený a unavený mechanismus, vlastně skelet klavíru: krásné barokní divadlo, jako by jej nedělal ani Nikl, kterého známe spíš z variací na renesanční obrazy.

Tvrdohlaví 1999 si rozhodně k nemnoha společným výstavám mohou přičíst po 11ti letech důkazy o tom, že se stali historickou skutečností. Jejich program se týkal svobody a touhy předložit na světlo české zpuchřelé scény odvážnou a originální výpověď. Přitom jejich umění není pouhou minulostí – právě probíhající výstava ukazuje, že lze z konce devadesátých let vydobýt poselství a pokoušet se o další uměleckou originalitu.

### **Marek Pokorný, Ale přece: Tvrdohlaví spolu vystavují po osmi letech**

Pod původním názvem Tvrdohlaví vystavuje ode dneška v pražské Valdštejnské jízdárně svoje díla devět umělců, narozených v letech 1952 až 1960, jimž produkční zázemí stejně jako před lety vytváří Václav Marhoul. Jiří David, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Zdeněk Lhotský, Stefan Milkov, Petr Nikl, Jaroslav Róna, František Skála a Čestmír Suška, kteří dodnes patří k umělcům, s nimiž se tak či onak počítá, se na společném projektu sešli dvanáct let po vzniku Tvrdohlavých a osm let po své poslední skupinové výstavě.

Od založení Tvrdohlavých 3. června 1987 ve Slováckém salonku Obecního domu prošly tyto osobnosti různými životními a uměleckými peripetemi – někteří dodnes kultivují svoje víceméně postmoderní východiska z 80. let, jiní se vyvíjejí v nárazech a skocích, pro další je charakteristická průběžná mutace výtvarného jazyka a obsahu sdělení. Na výstavě ve Valdštejnské jízdárně však pracovali jako dříve – obecný koncept byl naplněn ve skupinové diskusi, bez kurátorského záměru, a tentokrát především s ohledem na společnou minulost. Expozice tak zahrnuje díla z různých období – některá byla už vystavena na první legendární expozici Tvrdohlavých ve vysočanském Lidovém domě, jiná jsou zbrusu nová a jsou tu k vidění poprvé.

Skupina byla obnovena – jak zdůrazňuje její organizační duch Václav Marhoul – jen pro tuto příležitost a zanikne po skončení výstavy. "Tato akce není výsledkem dlouhých strategických úvah. Třetího června 1997 jsem sezval umělce znovu do Obecního domu, abychom se sešli přesně po deseti letech. V náladě pozdních hodin odněkud padl návrh, zda by ještě nebylo dobré udělat společnou výstavu. Když jsem se zeptal, kde by si ji pánové představovali, zbyla jediná alternativa, ve kterou samozřejmě nikdo nevěřil – Valdštejnská jízdárna", popisuje Václav Marhoul zrod této akce. "Jako vždy jsem se chopil organizace. Netušil jsem ještě, že shánění peněz se kvůli ekonomickému propadu takhle ztíží, nicméně sponzoři se nakonec našli. Výstava měla trvat vlastně až do podzimu, ovšem v létě začne rekonstrukce a mimo provoz bude i stanice metra Malostranská, takže jsme se spokojili s necelými třemi měsíci. Teď se dokončuje také publikace, která shrnuje skupinové aktivity a dostatečně se věnuje i jednotlivým umělcům. Chtěl jsem, aby nešlo o katalog výstavy, ale o knihu. Nepředpokládám totiž, že by se ještě někdy skupina jako celek sešla k podobnému podniku", říká Marhoul.

Skupina Tvrdohlaví se stala do jisté míry zastřešující značkou pro výtvarné umění konce 80. let. Jak upozorňuje Jiří Olič – spisovatel a výtvarný kritik, který je jakýmsi kronikářem a dvorním kritikem skupiny, ještě Jindřich Chaloupecký na posledních stránkách své poslední knihy *Nové umění v Čechách* uvádí právě umělce z jejího

okruhu jako příklad nejnovějších tendencí. Kurátor a výtvarný publicista Jiří Ševčík připomíná, že díky Tvrdohlavým měla šanci tehdejší střední generace znovu prověřit svá východiska a zpevnit pozici. Následně totiž vznikla konkurenční skupina 12/15 - Pozdě, ale přece, ve které se soustředili o něco starší autoři vycházející především ze senzualismu a vizuálního zachycení osobní zkušenosti.

Vystoupení Tvrdohlavých koncem 80. let fakticky odstartovalo výtvarný provoz, jak jej známe dnes. I když skupinám asi v tuto chvíli není přikládána větší váha, vnímání výstavy jako akce oslovující veřejnost, specifická role manažera či produkčního, již se díky přátelských vztahům s členy skupiny zcela samozřejmě chopil Václav Marhoul, ale také zdravé a deklarované sebevědomí ve vztahu k veřejnosti a médiím patří k některým z nových znaků, jež po téměř dvacetileté izolaci Tvrdohlaví uvedli v život.

Nejen proto, že jednotliví autoři patří k profilovým osobnostem umění posledních zhruba patnácti let, ale právě díky razantnímu způsobu prezentace, na nějž tehdejší oficiální struktury nebyly schopny zareagovat, můžeme nyní mluvit o generaci Tvrdohlavých. "Svoboda se nedává, ale bere", říká Jiří Olič s ohledem na vystoupení Tvrdohlavých v situaci, která dvacet let bránila vzniku skupin, zakazovala svobodné výstavy a všemožně bránila přirozené komunikaci. Ke generaci Tvrdohlavých, která má své analogie zejména v divadelním průlomů souborů Pražské pětky, patří řada důležitých malířů, jako jsou Antonín Střížek, Vladimír Kokolia, Martin Mainer či Tomáš Císařovský, ale také Vladimír Skrepl či grafický designér Aleš Najbrt. Přesto Václav Marhoul připomíná, že on sám má pocit, že tato generace je svým způsobem za zenitem. "Čekám na to, co přijde začátkem příštího století."

#### **Peter Kováč, O Tvrdohlavých s odstupem deseti let (Právo, 19. duben 1999).**

Tak už je tu zase máme! Na Valdštejnské jízdárně v Praze visí poutač, který jsem si vždycky představoval spíše jako ránu kladivem do hlavy než do klobouku, který je tam ve skutečnosti nakreslen. Neklamný znak, že tu jsou opět Tvrdohlaví. Deset bouřlivých mladíků, z nichž jsou dnes otcové rodin, se dalo znovu dohromady a otevřeli v pořadí už 4. pražskou výstavu své bývalé umělecké skupiny.

Podívaná je to zajímavá, ale "ránu do palice" nečekejte. Starší práce, některé z úplných začátků, střídají novější. Takže jde především o bilancování, pro vystavující i pro mne, který recenzoval všechny jejich pražské výstavy. Co mne dříve provokovalo a považoval jsem za efektivní či určené pro tzv. avantgardní obecenstvo, nyní s odstupem let působí krotce a usedle.

Kolekce Jaroslava Róny je dobrá, ale není moc vyvážená. Má tu slušné drobné plastiky, pár krásných obrazů, ale vadí mi délka typu Zjevení v pralese (1998), které bych na světlo boží netahal. V případě Stanislava Diviše nejvíce působí jeho starší práce typu Slunečního vozíku, který vystavoval už v létě 1987, kdy se na kolektivní výstavě v Lidovém domě v Praze poprvé objevila skromná cedulka, že vedle Ouhelů a Rittsteinů tu visí i pár Tvrdohlavých. Nicméně Diviš si mne získal i svým novým Folklórem. Naproti tomu emailově vyhlížející obrazy Petra Nikla vyvolávají dojem sladce odpudivý.

Od Jiřího Davida je tu z roku 1985 Babylonská věž. Bože, jak ta se mikdysi líbila! A dnes se za to stydím. Zbytek "artefaktů" (od kreseb až po rytiny do chleba) ho představuje jako famózního eklektika. Od všeho něco, především však Sigmar Polke (Deutschland, Deutschland über alles), ale za inspirační vděk zřejmě posloužil i



zesnulý Jean Tinguely (monstrózní objekt u vchodu). Nenašel jsem Davidovu věc, kterou bych dnes mohl s klidem v srdci ocenit. Naproti tomu k Františku Skálovi jsem se choval přehnaně kriticky, a on je z celé výstavy prakticky nejlepší. Ten by ustál i nápor nejagilnější části současné generace typu Jiřího Černického nebo Veroniky Bromové. A navíc – cyklus Společnost by Skálovi mohl závidět i Jiří Trnka, což je pro mne v českém umění superveličina. Velké fotografie, kde cvičí s nějakou zbraní, tu sice nemusely být (tak trochu Arnulf Rainer, ne?), ale jinak si odnáším ten nejlepší dojem.

Hodně skeptický jsem byl kdysi i k Čestmíru Suškovi, což trvá, i když ve Valdštejnské jízdárně nepůsobí špatně, ačkoliv jde spíše o dekorace, Stefan Milkov trochu moc vsadil na osvědčené práce. Že by ustrnul? Zklamáním je Michal Gabriel, kterého jsem považoval za nejlepšího sochaře skupiny. Asi to už není pravda. Sklo Zdeňka Lhotského představuje jen řemeslný standard.

Skromně v pozadí tentokrát zůstal manažer Václav Marhoul, člověk ohromných schopností, který by od hodiny mohl řídit i mimozemské UFO. V podstatě udělal slávu skupiny, takže se o ní dnes studenti učí i ve škole a samozřejmě si ji (chudáci) pletou s Tvrdošijnými. Vytkl bych mu jen tiskové materiály k výstavě. Co tam je občas napsáno, mi připadá jako nové pověsti české o třetím uměleckém odboji (vždyť ještě v září 1989 pořádala obrovskou výstavu Tvrdohlavých v centru Prahy umělecká agentura Socialistického svazu mládeže, která k ní vydala i katalog!). Výstava potrvá do 23. července.

## O Tvrdohlavých s odstupem deseti let

Peter Kováč

Tak už je tu zase máme! Na Valdštejnské jízdárně v Praze visí poutač, který jsem si vždycky představoval spíše jako ránu kladivem do hlavy než do klobouku, který je tam ve skutečnosti nakreslen. Neklamný znak, že tu jsou opět Tvrdohlavi. Deset bouřlivých mladíků, z nichž jsou dnes otcové rodin, se dalo znovu dohromady a otevřeli v pořadí už 4. pražskou výstavu své bývalé umělecké skupiny.

Podívaná je to zajímavá, ale „ránu do palice“ nečekejte. Starší práce, některé z úplných začátků, střídají novější. Takže jde především o bilancování, pro vystavující i pro mne, který recenzoval všechny jejich pražské výstavy. Co mne dříve provokovalo a považoval jsem za efektní či určené pro tzv. avantgardní obecenstvo, nyní s odstupem let působí krotce a usedle.

Kolekce Jaroslava Róny je dobrá, ale není moc vyvážená. Má tu slušně drobné plastiky, pár krásných obrazů, ale vadí mi dílka typu Zjevení v pralese (1998), které bych na světlo boží netahal. V případě Stanislava Divíše nejvíce působí jeho starší práce typu Sluneční vozík, který vystavoval už v létě 1987, kdy se na kolektivní výstavě v Lidovém domě v Praze poprvé objevila skromná cedulka, že vedle Ouhelů a Rittsteinů tu visí i pár Tvrdohlavých. Nieměně Divíš si mne získal i svým novým Folklorem. Naproti tomu emailové

vyhlázející obrazy Petra Nikla vyvolávají dojem sladce odpudivý.

Od Jiřího Davida je tu z roku 1985 Babylonská věž. Bože, jak ta se mi kdysi líbila! A dnes se za to stydím. Zbytek „artefaktů“ (od kreseb až po rytiny do chleba) ho představuje jako famózního eklektika. Od všeho něco, především však Sigmar Polke (Deutschland,

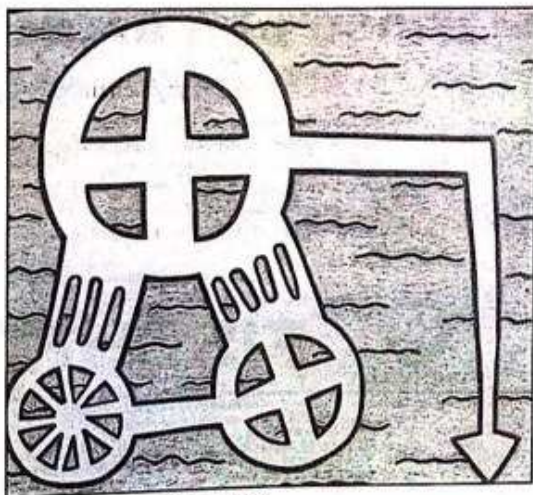
Deutschland über alles), ale za inspirační vděk zřejmě posloužil i zesnulý Jean Tinguely (monstrózní objekt u vchodu). Nenašel jsem Davidovu věc, kterou bych dnes mohl s klidem v srdci ocenit.

Naproti tomu k Františku Skálovi jsem se choval přehnaně kriticky, a on je z celé výstavy prakticky nejlepší. Ten by ustál i nápor nejagil-

nější části současné generace typu Jiřího Černického nebo Veroniky Bromové. A navíc – cyklus Společnost by Skálovi mohl závidět i Jiří Trnka, což je pro mne v českém umění superveličina. Velké fotografie, kde cvičí s nějakou zbraní, tu sice nemusely být (tak trochu Arnulf Rainer, ne?), ale jinak si odnáším ten nejlepší dojem.

Hodně skeptický jsem byl kdysi i k Čestmíru Suškovi, což trvá, i když ve Valdštejnské jízdárně nepůsobí špatně, ačkoliv jde spíše o dekorace. Stefan Milkov trochu moc vsadil na osvědčené práce. Že by ustrnul? Zklamáním je Michal Gabriel, kterého jsem považoval za nejlepšího sochaře skupiny. Asi to už není pravda. Sklo Zdeňka Lhotského představuje jen řemeslný standard.

Skromně v pozadí tentokrát zůstal manažer Václav Marhoul, člověk ohromných schopností, který by od hodiny mohl řídit i mimozemské UFO. V podstatě udělal slávu skupiny, takže se o ní dnes studenti učí i ve škole a samozřejmě si ji (chudáci) pletou s Tvrdošijnými. Vytkl bych mu jen tiskové materiály k výstavě. Co tam je občas napsáno, mi připadá jako nové pověsti české o třetím uměleckém odboji (vždyť ještě v září 1989 pořádala obrovskou výstavu Tvrdohlavých v centru Prahy umělecká agentura Socialistického svazu mládeže, která k ní vydala i katalog!). Výstava potrvá do 23. července.



Stanislav Divíš: Sluneční vozík, 1987.

## **Lenka Lindaurová, Legenda pokračuje (Týden, č. 21/1999).**

(Tvrdohlaví. Jiří David, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Zdeněk Lhotský, Václav Marhoul, Stefan Milkov, Petr Nikl, Jaroslav Róna, František Skála, Čestmír Suška. Valdštejnská jízdárna, Praha 1. Od 15. dubna do 23. června denně kromě pondělí 10 - 18 hodin, vstupné 70/35 Kč.)

Skupina Tvrdohlaví, existující pouhé čtyři roky v důležitém přelomovém období (1987 až 1991), se stala legendou, kterou její bývalí členové s humorem sobě vlastním stále udržují a doplňují. S Tvrdohlavými jako by se v druhé půli 80. let změnil čas: mladí autoři poprvé realizovali výstavu oficiálně povolenou (někteří členové skupiny na začátku 80. let organizovali nelegální akce Konfrontace) a poprvé se v souvislosti s jejich tvorbou začalo mluvit o postmoderně. Uvolnění politických poměrů znamenalo i uvolnění výtvarného projevu, Tvrdohlaví se nezabývali vpisováním svého sdělení mezi řádky, nýbrž zdůrazňovali důležitost umělecké tvorby jako takové. Po letech můžeme konstatovat, že se hlásili spíš k odkazům moderny, modernistického uvažování o tvorbě i k dobrým českým mýtům jako součásti velkého českého snu. Snu o vykročení do světa, o vyvléknutí se z malých těsných poměrů. Ve skupině se tehdy sešli autoři ze dvou konkurenčních pražských škol – Akademie výtvarných umění a Uměleckoprůmyslové školy. Život na uměleckých školách se tehdy týkal hlavně nesvobody a tzv. bohémské prostředí nepředstavovalo žádné terno. Ve skupině se sešly silné individuality, aby se jejich síla ještě znásobila: Jaroslav Róna, Jiří David, Stanislav Diviš, František Skála, Petr Nikl, Michal Gabriel, Čestmír Suška, Stefan Milkov, Zdeněk Lhotský. Místo kurátora si pořídili svého manažera – Václava Marhoulu, který se osvědčil v mnoha spřátelených aktivitách kolem Pražské pětky. V Praze se uskutečnily tři jejich výstavy, tři byly mimopražské a dvě zahraniční. Typický pro jejich vystoupení byl vždy na tehdejší dobu nezvyklý mediální humbuk, průvodcem vtip, ironie a hra. Umění však všichni Tvrdohlaví brali vážně. Veřejnost skupinu přijala s úlevným vydechnutím: tato sebevědomá zářivá hra se výrazně lišila od disidentského tragického existencialismu, který zatěžoval umělecké dění v 70. letech (jeho příkladem byla zakázaná výstava Sozanského, Berana a dalších v památníku Terežín), kdy český sen dokázal produkovat většinou jen depresi. Na odvážné vystoupení Tvrdohlavých (tento přívlastek se může současným mladým jevit legračně) reagoval sebeumrtvující režim recenzí v Rudém právu, směšně přivolávající zpět novátorské socialistické umění, kterou ale Tvrdohlaví šikovně používali k bobtnání své legendy. Když vystavovali naposled v roce 1991 v prestižní Galerii hlavního města Prahy v Městské knihovně, bylo jasné, že jedna role skupiny skončila: být spolu nebylo posílením, ale spíš už ztrátou. Její tvorba potřebovala být konfrontována něčím zvenčí, směřování jednotlivých autorů mělo najednou šíři horizontu. Ještě před ukončením výstavy se skupina rozpustila. Udělat dnes jakousi retrospektivu Tvrdohlavých je opět odvážné, ale jinak – možná spíš nebezpečné. Nezhrouť se legenda? Nikoli, to v českém prostředí nehrozí. Talenty mnohých jsou oficiálně potvrzeny: tři ze skupiny jsou laureáty Ceny Jindřicha Chalupického, většina autorů má samostatné výstavy v pětihvězdičkových galeriích, desítky katalogů, realizací v hotelech, palácích, vilách, institucích, někteří jsou dnes profesory na uměleckých školách. Nikdo z nich však není zván na významné zahraniční expozice, jejich sláva je vymezena českým teritoriem. Současná výstava představující díla různých období skupiny, ale i práce vzniklé až po jejím zániku, pracuje s dobře vytvořenou legendou i s nostalgií po čase, kdy i široká veřejnost ještě umění dobře rozuměla. Přitom se této šikovně načasované show nedá nic upřít.

Každý z autorů vystavuje minimálně jedno kvalitní a nadčasové dílo, všechno je tu poctivé a navíc se vzájemně podporují. Společným jmenovatelem jsou klasická média malby a sochy, původní společná imaginativní řeč se ale po letech značně rozrůžnila. Nejvíce pozitivně promiskuitní se v současnosti zdají Jiří David a Petr Nikl, ostatní zůstali víceméně věrni svým charakteristickým projevům. Dodnes zůstala jejich narativní díla srozumitelná. Vidíme dobré malíře, sochaře i skláře. Každý artefakt má svůj důvod. Jenom si připomeneme o něco víc zbytnělý český sen. Tvrdohlaví jsou mrtví, legenda pokračuje.

**Radan Wagner, Tvrdohlaví se po letech sešli v Jízdárně Pražského hradu**  
(*Lidové noviny*, 17. dubna 1999).

Dnes již legendární výtvarná skupina Tvrdohlaví se překvapivě sešla v původním a kompletním složení, aby se připomněla živě podanou výstavou. Učinila tak osm let od svého zatím posledního vystoupení a dvanáct let po založení. Jiří David, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Zdeněk Lhotský, Stefan Miklov, Petr Nikl, Jaroslav Róna, František Skála, Čestmír Suška a Václav Marhoul se rozhodli ke kroku, který je zcela nečekaný.

Skupina vznikla roku 1987 v době nesmiřitelného napětí mezi mladšími a stále sebevědomějšími umělci a již poněkud dezorientovaným uměleckým duchodem. Po prvním vystoupení v pověstném vysočanském Lidovém domě bylo zřejmé, že Tvrdohlaví v sobě koncentrují příznačně nový pohled. Již svým (...) názvem, evokujícím prvorepublikové Tvrdošijné (Josef Čapek, Jan Zrzavý a další), dávali najevo vztah k radikálnějšímu pojetí tvorby a také jejímu prosazování. Skupina – tmelena osobností organizátora a producenta Václava Marhoul – existovala aktivně pouze čtyři roky. Od poslední výstavy v pražské Národní galerii v budově Městské knihovny (1990) uplynul čas dlouhý pro návraty. Zvrat nastal až na setkání konaném u příležitosti desátého výročí založení skupiny v roce 1997. „Výstava je jednorázovou akcí, zahrnující jak věci z předešlých let, tak díla zcela nová,“ připomíná Marhoul. Valdštejnská jízdárna – vysnění rozlehlý prostor Tvrdohlavých – i s odstupem dokládá nestárnoucí kvality skupiny. K těm bezesporu patří zdravý poměr silného „antichcípáckého“ duchovního prožitku a odlehčující nadsázky, jasný odklon od planého pseudointelektualismu a vědomá „nekoncepčnost“.

V souladu s těmito nepsanými zásadami je také celá expozice volně, avšak přirozeně řazena. Výstava nesleduje pasivně časovou posloupnost ani neuzavírá jednotlivé autory do oddělených kójí. Celek je spíše výsledkem intuitivního spojování mnohdy velice různorodých projevů. Tak se může v těsném sousedství objevit Milkovův mystický bronz „Levitace“ s Davidovým „Portrétem paní Dagmar Havlové“ nebo jinde Gabrielovi zádušňiví dřevění „poutníci“ s Divisovými „naučnými“ jásavými plátny. Překvapivě se tady i nadále (nebo dokonce více než v minulosti) doplňují a vzájemně příznivě oživují dvě dominující polohy, na kterých Tvrdohlaví vystavěli samovolně svou poetiku. Na jedné straně je duchovní, symbolistní, jakoby nadčasový prostor (Róna, Milkov, Gabriel, a částečně Suška a Nikl). Na druhém břehu je pojetí psychologicko-sociální s přesahy k aktualitám (Davidem, Divíšem a někdy i Skálou). Nicméně projdeme-li bez předsudků výstavním labyrintem, uvědomíme si samozřejmě nedostatečnost tohoto označování. Tajemství a kouzlo skupiny „středního věku“ je totiž v jeho neuchopitelnosti a vrstevnatosti. Podrobně by o tom měla vyprávět knižní publikace, která bude slavnostně pokřtěna 12. května přímo na poslední výstavě.

## **Lenka Lindaurová, Tvrdohlaví na trhu (Týden, č. 44/2000).**

Představte si billboard se sloganem Jsem příliš sexy, než abych visel ve vašem obýváku. Na obraze by se do objektivu culil Jaroslav Róna s "kérkou" na rameni, která by byla vytetovaná podle jeho známého obrazu. Normální reklama na umění. Všechny české instituce k ní mají ovšem velmi daleko. I když se někdy chlubí opravdu povedenými projekty, nikdy ve své produkci nepočítají příliš s propagací. Producentско-manažerský kousek předvedl nedávno Václav Marhoul s nově otevřenou stálou galerií Tvrdohlavých. V konzervativních Čechách a s generací prošlou karanténou levičáctví se mu podařil skvělý komerční tah. Zatímco se výtvarná obec lehce pošklebovala nad oprášením někdejší postmoderní skupiny Tvrdohlaví formou velkolepé výstavy ve Valdštejnské jízdárně, manažer už tušil, že comeback nastartuje další události. Fakt je, že v české společnosti zakořenily některé apriorismy vyplývající z opozice proti totalitním způsobům. Mnozí členové Tvrdohlavých si mohli najednou už ve středním věku připadat jako zasloužilí umělci a zvuk reklamy a hukot večírků jim mohl připomínat všemohoucnost někdejších mocných. Výstava však ukázala, že lidem se musí i umění strčit rázně "pod čumák" stejně jako jogurt nebo čistoskvoucí prášek na maloměšťácké sny. I když pro některé kritiky nemusela být výstava Tvrdohlavých událostí sezony, rozhodně se stala důležitým impulzem ke vzniku galerie. Během půl roku získal Marhoul tolik finančních prostředků od sponzorů, že mohl realizovat staré přání – stálou expozici Tvrdohlavých. Velkolepá show provázející její otevření v paláci Lucerna měla jasný signál: popostrčit periferně vnímané umění do velkého světa byznysu, do oslňující záře reflektorů. Klobouk dolů, Václav Marhoul je opravdu schopný producent. Nejenže se otevřela galerie v jednom z nejnavštěvovanějších prostorů v Praze (je propojený se vstupem do kina Lucerna), ale je doplněna i nadstandardními službami (mediatéka, půjčovna katalogů a publikací). Expozici zaplnili Tvrdohlaví novými díly, což je také dobrý strategický tah, a navíc pozvali do galerie hostů mladého aktuálního umělce. Jejich logo s kladivem bušícím do klobouku vyrazilo i na web, kde je možné vyplnit formulář na koupi vybraného díla, které putuje ve virtuálním košíku až k zájemci. I to je rafinované. Lidé se totiž umění trochu bojí, ale na internetu jsou zvyklí si koupit kdejakou blbost. Tržní svět sluší Tvrdohlavým příznivěji než zatuchlé síně stálých expozic smíšeného umění kdekoliv v Čechách.

## 10.4. Příloha č. 4: Vybrané rozhovory

### *Rozhovor s Markem Pokorným*

**Jako redaktor *Lidových novin*, šéfredaktor výtvarného časopisu *Detail*, který je tak trochu legendou, i jako kurátor a teoretik spolupracující externě jste prošel všemi rovinami. Dochází ke změně v psaní o výtvarném umění? Pokud ano, je dána ekonomicky? Jak a proč se mění charakter výtvarné reflexe a produkční mechanismy práce výtvarného redaktora/kritika?**

S výtvarnou kritikou nebo produkcí spojenou s výtvarnou kritikou jsem spojený v podstatě od roku 1991/2 až do roku 2002/3, roku 2004 jsem přestoupil hraniční čáru a přešel jsem od psaní na druhou stranu k produkci toho, o čem jsem předtím psal. To období bych rozdělil do tří čtyř fází: po roce 1989 do poloviny 90. let, kdy v rámci společnosti i v rámci výtvarné kritiky vznikaly nové prostory, kde se dalo hovořit o výtvarném umění, zejména tištěná média, ale také určitým způsobem televize a rozhlas. Toto období souvisí s určitou specifickou energií, která byla na výtvarné scéně i u autorů, výtvarná scéna byla dost malá. Bylo tu pár výrazných osobností, několik individualit a několik lidí, kteří o výtvarném umění psali – zejména generace lidí, kteří v 80. letech fungovali v galeriích a teď začali používat jazyk výtvarné kritiky veřejně. Z akademie nebo z galerií, přispívali do některých časopisů a novin, Karel Šrp, Vojtěch Lahoda psal pro *Lidové noviny*, Ludvík Hlaváček... To byli lidé, kteří nastavovali určitou odbornost v psaní o výtvarném umění. Pak tady byla skupina mladších výtvarných kritiků jako Petr Volf nebo Lenka Lindaurová, kteří přicházeli s jinou zkušeností, ne kritickou, ale publicistickou. Fungoval *Ateliér*, změnilo se *Výtvarné umění*, což bylo velmi slušné informační médium, myslím, že ta energie, která tady byla do roku 1995, 1996 byla velice silná. Pak došlo k únavě materiálu, jednak proto, že se nesplnily ambice některých lidí, nesplnila se ambice celé české výtvarné scény, představa o tom, jak by se měla prosadit na Západě. Pořád všichni sledovali, jakým způsobem nás reflektují v zahraničí, a možná frustrace byla i protože lidé nebyli dostatečně důrazní, lidé nezůstávali v zahraničí, takže to svým způsobem zavřelo. Já tam vidím určitou krizi, jak na výtvarné scéně, tak v reflexi tak od roku 1997, 1996.

**Takže fungují provázaně? Odpovídá reflexe dění na výtvarné scéně?**

Určitě. Od roku 2001, 2002 nastupuje úplně nová generace absolventů uměleckých škol i lidí, kteří jsou nějakým způsobem spjatí s vizuálními studií. Je jich daleko více, jsou nesvázaní předsudky, přestávají tak napjatě sledovat, jestli je reflektují v Berlíně nebo ve Francii, a vzniká tu určitý vnitřní interní diskurs, který je velmi silný. Tento diskurs řeší především kvůli sobě, což je znak stabilizace a produktivního stavu, který je od roku 2004, 2005 velmi silný. Zároveň přinesl i standardní povolání a úspěchy v mezinárodním měřítku – jsou tu osobnosti z Prahy i Brna, které mají respekt – a to jak mezi umělci, tak mezi kurátory spíše než výtvarnými kritiky. Mám na mysli generaci lidí jako je Ján Mančuška, Kateřina Šedá, Karel Císař, Vít Havránek.

To vnímám jako dva zásadní zlomy, které tu byly po roce 1989.

Co se týče výtvarné kritiky, byla moje situace velice specifická, protože nejsem vystudovaný historik umění, mám humanitní vzdělání ale ne v oblasti dějin umění.

**Je nejpřirozenější, když výtvarná kritika vychází z absolventů oboru dějin umění?**

Myslím, že to není nutné – proto o tom mluvím. Já jsem velmi skeptický k formálnímu vzdělání.

**Přesto se pořád považují dějiny umění jako obor pro potenciální kritiky a teoretiky i současného umění, přestože to není úplně předmětem studia dějin umění.**

Na jednu stranu ano, na druhou stranu vlastně výtvarná kritika nebo lidé, kteří píšou o výtvarném umění, i ti dobří, nemají umělecko-historické vzdělání, ale taky většina těch špatných nemá umělecko-historické vzdělání. Ale to je dáno spíš tím, jakým způsobem fungují média, kterým je jedno, jestli se v tom oboru člověk vyzná nebo ne. Vlastně stačí vzít tiskovou zprávu a něco k tomu dodat a to svým způsobem informačně stačí.

Můj vstup do oboru byl z mé strany náhodný. V roce 1992, kdy jsem odcházel z katedry estetiky a dostal jsem nabídku, abych pracoval v deníku *Prostor*, který fungoval asi tři čtvrtě roku. S Jirkou Peňásem jsme si tam víceméně museli stříhnout, kdo co bude dělat, protože jsme oba byli zaměřeni na literaturu. Já jsem se ve výtvarném umění víceméně orientoval, neměl jsem úplně kontext, ale tak vznikla vlastně velmi náhodně moje specializace. Byl jsem na druhou stranu rád, protože lidí kolem literatury tady byla celá řada, ale psaním o výtvarném umění bylo svým způsobem snazší se prosadit. Po zániku *Prostoru* jsem byl chvíli v *Lidové demokracii* a pak jsme i s Jiřím Peňásem v roce 1994 dostali nabídku přejít do *Mladé fronty Dnes*, která tou dobou měnila formát a začala se orientovat na deník evropského typu, takže tam byla poptávka po kvalifikovanějším psaní nejen z oblasti zahraničí, domácího komentáře, ale také v kultuře. Nikdy jsem se vlastně na vstup do provozu psaní o umění pro široké publikum nepřipravoval, učili jsme se za pochodu, vedli jsme dlouhé spory o používání Ich-formy, o tom, co vlastně kritika je nebo není v denním tisku.

**Formáty a požadavky na to, co má text obsahovat, vycházely z vašeho hledání?**  
Z devadesáti procent.

**Byla tam nějaká editorská spolupráce?**

Psát mne naučila kolegyně Milena Tučná, která dělala editorku a byla vybavena po stránce profesního vzdělání – v otázkách typu jak se staví text; a pak to byl hlavně vstup do mašiny *Mladé fronty*, kdy jsme se museli začít přizpůsobovat požadavkům vedení. Byl to boj, ale řekl bych, že do velké míry úspěšný. Myslím, že tam v letech 1997, 1998 vznikla nějaká kvalita, která na jednu stranu nám neumenšovala ego a na druhou stranu splňovala to, co se po nás chtělo. Tím, jak se z deníků staly především nosiče inzerce a příloh, postupně trochu degenerovaly. Od roku 1998, 1999 jsem cítil rostoucí tlak směrem k zábavě, která se od kultury příliš neoddělovala, přestože jsme navrhovali, aby fungovaly dvě složky, jedna by věnovaná zábavě – např. muzikálu, a druhá elitní kultuře. Nemyslím si, že je špatné, když se nějaká znamínka nebo hierarchie udržují, byť jen virtuálně.

**Ve smyslu témat nebo formy textů?**

To se týkalo především témat. Samozřejmě tlak na srozumitelnost textů v denících byl a je obrovský. Tehdy jsem byl nafoukaný fracek, myslel jsem, že tomu rozumím. Dnes už je styl psaní jiný, než byl a než bych ho volil před patnácti lety. Navíc to dnes už vnímám s nadhledem, ale tehdy to byl boj, protože jsme chtěli psát určitým způsobem a podle svého. Individualizace projevu vedla k tomu, že třeba Jiří Peňás,



který v médiích zůstal, si vytvořil svůj charakteristický hlas a způsob uchopení tématu, což jsou rezidua právě toho způsobu fungování v období počátku 90. let. Já jsem pak v roce 1999 přešel na rok a půl do *Týdne*, kde jsem dělal šéfa kulturní rubriky (v *Mf Dnes* předtím zástupce šéfredaktora kulturní rubriky) a kde už mě jako relativně zkušeného člověka nechali psát o tom, o čem jsem chtěl. A já už jsem naopak netrval na tom, že musíme psát o nejelitnějších věcech, a čtenáře jsme se snažili dostávat k tématům i jiným než populárním určitým dvojím kódováním. Pak jsem odešel do Itálie a psal jsem čas od času publicistické texty do *Umělce*, do *Týdne*..., a po návratu jsem pak už nastoupil do instituce (pozn. Galerie Dům pánů z Kunštátu v Brně).

### **Jaký je váš vztah ke kritice z pozice teoretika/představitele instituce výtvarného umění?**

Kritika jako taková je dnes ve velkých uvozovkách. Výtvarnou kritikou se aktuálně nezabývám, myslím si, že by se kritická a kurátorská práce neměly úplně míchat. Spojení kurátor – kritik je podle mě do jisté míry legitimní, ale upřímně řečeno si neumím představit, že bych jako představitel instituce psal o výstavách pořádaných jinde, a už vůbec ne o těch pořádaných v galerii, jejímž jsem ředitelem (pozn. od r. 2004 do r. 2012 to byla Moravská galerie v Brně, v současnosti vede Marek Pokorný Galerii města Ostravy Plato). Čas od času to člověk poruší, ale to je přesně ta výjimka potvrzující pravidlo, a je to jen v případě, že se jedná o věci, které mají být zásadně diskutované. Příklad, na který si teď vzpomínám, se netýká výstavy, ale posledního svazku edice *Českého výtvarného umění*, jehož jednu část jsem podrobil poměrně podrobné kritice (pozn. *Umělec* 3/2007<sup>238</sup>). Tam se ale jednalo o způsob zařazování umělců, což je jeden z aspektů, který je pro mě problematický, dlouhodobý a nereflektovaný. Jedná se o provázanost a střety zájmů, které principiálně nevadí, ale musí si jich lidé být vědomí. Toto metodologické bezvědomí, ve kterém se potácíme v podstatě dvacet let, je kruciólní problém. Týká se nejen výtvarné kritiky, ale obecně výtvarné scény a institucí s ní spojených. Celá řada institucí výtvarné scény má hybridní povahu. Nemohou se rozhodnout, jestli chtějí být nonprofitním prostorem nebo komerční galerií. Chápu, že je to v našich podmínkách těžké, ale dokud se neustaví nějaký jednoznačně fungující model, tak by se neměl hybridizovat. Jakmile určitý funguje, je možné ho i narušit, ale jakmile bude narušený od začátku, tak to zásadně komplikuje jakýkoli další vývoj. To se týká i výtvarné kritiky. Referáty na stránkách časopisu *Ateliér* mi přijdou jako naprostá nehoráznost. Tam čtenář vůbec není orientován v tom, z jaké pozice kdo o čem píše.

### **Souvisí to s finančním ohodnocením? Píší o umění jen ti, pro které to znamená sebepropagaci?**

Je to jeden z důvodů. Vždycky je psaní o umění spíš dobročinnost než možnost vydělat si na živobytí. Sebepropagace má různé podoby, netýká se to jenom časopisů a psaní. Je řada galerií, které dělají projekty, které nejsou čitelné, podléhají tlakům soukromé sféry a dochází k privatizaci veřejných institucí prostřednictvím výstav. Nemusí to být úplně špatně, pokud jsou pravidla hry naprosto jasná. Slabost výtvarné kritiky je v tom, že to nevidí, nebo to neví nebo nechce vědět.

---

<sup>238</sup> [https://www.divus.cz/umelec/article\\_page.php?item=1385](https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1385).

### **Nevnímá sama sebe výtvarná kritika tak, že se jí umělecký provoz netýká?**

Pokud ano, tak to je pro mne neseriozní, protože kritika nebo jakýkoli diskursivní vstup do veřejného prostoru se týká i vlastního fungování a má si být vědomý toho, v jaké je pozici, a musí hledat hlavní problém doby.

### **Kritika nemá jen interpretovat dílo, ale má se zabývat celou scénou i jejím provozem?**

Jakmile se neorientuji v institucionálním zázemí, v provozním systému, který je často předmětem výtvarného díla nebo výstavy... pak nejsem práv hodnotit ani konkrétní dílo. Kritika není od toho, aby řešila umělecké dílo, a nevnímala tu zeď, na které visí.

### **Je možné určité shrnutí situace tezí „posun od výtvarné kritiky k výtvarné publicistice“? Dá se ten problém podobně zjednodušit?**

To rozvrstvení je samozřejmě problematické. Hranice se nedají stanovit úplně přesně, ale většina toho, co se píše do denního tisku, do týdeníků, ale koneckonců i do oborových časopisů, je publicistika, v lepším případě recenzentství. Jen málokdy je to vyloženě kritika. Kritika je založená na zdrojích, na metodě a samozřejmě na osobním názoru, ale má daleko větší hodnototvorné oborové ambice a závěry kritiky by měly mít širší platnost, než jenom nějaký názorový popis.

Druhý problém s tím spojený, který dnes už není tak zřetelný, ale formoval první polovinu 90. let, je programová kritika, programová estetika a vyhraňování pozic na výtvarné scéně. Probíhaly tu z dnešního pohledu už možná trochu legrační ale tenkrát velmi hluboce prožívané debaty různých kurátorských kritických tábořů, na jedné straně manželé Ševčíkovi, což byla a je programová kritika nebo estetický program, na druhé straně Vlasta Čiháková-Noshiro, Milena Slavická nebo Josef Hlaváček, který nebyl kritik, ale měl programovou tezi estetickou, a pak tu byla mladší generační vrstva, což jsem byl já, Radek Váňa, Martin Dostál, lidé spojení s nastupující mladší generací po roce 1990. Ten programový střet se pak ještě replikoval s nástupem lidí jako Milan Salák a skupina kolem mladších následovníků Jirky Davida, kteří si také vytvořili programovou tezi. Byly to střety, které byly často vnímané velmi osobně, a myslím, že v poslední době se dostaly na standardní úroveň věcné diskuze nad konkrétními problémy namísto osobního osočování, což bylo v 90. letech nepříjemné, protože celá řada lidí to prožívala opravdu osobně, jako útoky na osobní integritu, což tak občas i v některých případech bylo, ale u mladší generace už nemyslím, že by šlo o prosazení nějakého názoru. Ta programovost u lidí, kteří by nebyli spojení s kurátorskými aktivitami, ale s psaním o výtvarném umění, v podstatě vymizela. Dnes programovost spočívá spíš v negativní rovině, vymezování malba/koncept. Nespočívá ve zdůvodnění, co je lepší, spíš je to vymezování dané tím, že něčeho je moc. Nevšiml jsem si, že by existovala otevřená konfrontační diskuze ve veřejném prostoru. Prezентují se kritické náhledy na jednu konkrétní výstavu nebo počín, ale chybí dlouhodobé téma. Nejsou tu vyhraněné kritické pozice. Také nevidím nějakou hodnotovou hierarchizaci nebo pokus o nějaké silnější hodnotové utřídění. Spíš lidé jako třeba Karel Císař, kteří nejsou kritici ale teoretici, a mají nějaký záběr, který prohlubují, píšou o těch problémech hlouběji a hlouběji, ale ne ve vztahu k okolí.

### **Výtvarná kritika pro širší veřejnost tedy sklouzává k publicistice a odborná výtvarná kritika k teorii?**



Určitě. Výtvarného kritika tady v podstatě v současnosti nevidím. Někoho, kdo by nebyl funkčně spjatý s nějakou skupinou autorů a kdo by horoval pro nějaký typ výtvarného projevu, ale zároveň ho dokázal vztahovat k širším souvislostem a širšímu prostředí, a argumentoval, proč je ten typ projevu zajímavější, důležitější než něco jiného. Kritika nikdy není objektivní nebo nesubjektivní, vždy je to věc volby, názoru nebo programu ale také důsledného rozebírání souvislostí. To, že tu nikdo takový není, je zvláštní, protože prostor pro psaní je daleko širší než na konci 90. let, kdy jsme se v redakci přetahovali o dvacet řádek navíc. Dnes je naopak třeba prostor neustále zaplňovat, ale přitom není využitý. Co mě nejvíc zaráží a trápí, a není to jen otázka výtvarné kritiky, to je zapomínání. Píše se o tom, co je, a to, co bylo předtím, nikoho nezajímá.

### **Znamená to, že textům chybí kontinuita ve vnímání umění?**

Chybí kontinuita, není s čím porovnávat. Jakoby ty věci vznikly teď, přitom na sebe nějakým způsobem navazují. To se týká celého uměleckého diskursu a psaní o výtvarném umění, pokud tedy není umělecko-historické – tam samozřejmě jsou takové vazby dohledávané. Ale rozměr udržování vědomí a zasazování aktuálních věcí do souvislostí tu zcela chybí. Ať už to jsou zapomenuté výstavy ze šedesátých let, aktivity z let sedmdesátých nebo problémy spojené s devadesátými lety, které jsou s něčím spojené, k něčemu přispívaly, dnes je vše jakoby samozřejmé a jasné, ale nikde se ty vazby neukazují jako nosné téma psaní o konkrétním projektu. To vnímám jako problém i z hlediska pozice ředitele instituce, kde pracujeme v určité kontinuitě, s určitou pamětí, ale ty jakoby se vůbec nesčítaly. Když vysvětlujeme důvody, proč něco realizujeme konkrétním způsobem, nemusíme si je vždy sami uvědomit, což je moment, kdy je potřeba nějaký background nebo partner, který by poskytl další souvislosti. Proto si málokdy člověk některý z těch textů potřebuje přečíst. Je to spíš marketing. Zkraje devadesátých let tady proběhla zajímavá debata, když Pavel Liška přišel z Německa a vysvětloval, že negativní kritika není možná, protože poškozuje autorská práva a zboží, což je jistě pravda, ale určitě ne věc, kterou by se měl nechat kdokoli, kdo píše o výtvarném umění, nechat zastrašit. Ke kvalitě současné kritiky jsem velice skeptický, na druhou stranu informovanost je daleko větší, dostupných informací a možností psaní o výtvarném umění je výrazně víc.

### **Nesouvisí spolu právě množství informací a nemožnost usledovat dění s neschopností vidět a zprostředkovat souvislosti a vazby?**

Asi se nedá dělat paralelně košatá publicistika a zároveň soustředěná kritika. Já jsem to musel občas dělat proto, aby mě psaní do deníku nesemlelo, protože to je vyčerpávající záležitost a vstupy do teorie a kritiky mě udržovaly mentálně na živu. Já si myslím, že výtvarná kritika nemusí usledovat všechny souvislosti, kritika je vždycky nespravedlivá. Jakákoli kritika je buď programová, nebo nespravedlivá. Když vulgárně přenesu Popperův koncept falsifikace do praxe kritiky, kritik není od toho, aby se nemýlil. Kritik je ten, kdo má vznést silný, vyargumentovaný názor na určitou věc. A jeho vůle k omylu musí být obrovská. Ta je základem jakékoli kritiky. Když se nebudu silně mýlit, tak ani nebudu mít silnou pravdu. Nespravedlnost je součástí kritiky, prosazování nějaké hodnoty nebo prověřování nějaké hodnoty. Zpětně pak vím, že jsem se mýlil, všichni se mýlíme, čas to ukáže. Možná strach z toho se mýlit je symptomem současné doby, strach být nespravedlivý. Je samozřejmě jednodušší, když se nějaká věc zábavně popíše a názor se nevysloví. To s sebou nese doba, chápu to a rozumím tomu, ale měla by tady fungovat určitá kapsa, nejen v kritice ale i

v ostatních oborech. V kritice tady částečně taková kapsa funguje třeba v *Revolver Revue* nebo teoretických časopisech, ale myslím si, že prostor pro kritiku není úplně využíván. Důvod nedokážu odhadnout.

### **Nestačí poskytnout kritice specializované progresivní časopisy, nikoli odborné - akademické, ale odbornější?**

Myslím, že výtvarná kritika se dá dělat už jen akcenty a výběrem témat, dramaturgií. Ta často publicistice chybí. Není třeba zprostředkovat kritické soudy, ale tím, že čtenáře specificky orientují, což se v čase projeví, má taková práce kritický dopad. V případě deníků to tedy stačí volbou témat. Chápu, že tam mohou být střety, že editorovi přijde téma jako nesmyslné, ale od toho si má redaktor svůj výběr obhájit. Volba témat je tu ale do velké míry náhodná, jde o to vyplnit prostor – ale to je problém fungování médií spíš než konkrétních kritiků. Nevidím tady výtvarného kritika, který by měl vůli formovat nějaký profil, formovat názor pozitivně nebo negativně. V devadesátých letech se o to pár lidí pokoušelo.

### **Přestože emotivní, v devadesátých letech diskuze fungovala. Dnes ne?**

Samozřejmě jsou oborové časopisy, které by mohly být příhodné pro kritické psaní. *Ateliér* je bohužel zoufalý, nemá žádnou hodnotu, nemá priority, informace nejsou strukturované, úprava je strašná, lidé tam píšou ze zoufalství. *Ateliér* je jeden z důvodů, proč vznikl v roce 1995 časopis *Detail*, protože jsem se zařekl, že už nebudu psát do *Ateliéru*. Je to normalizační časopis, nemá formativní étos ani informační hodnotu, někdy se povede, někdy se nepovede. Právě nespokojenost s tím, kde se dá diskuze vést, vedla k tomu, že jsme za pomoci Karla Sedlického, Kantu s podporou galerie MXM začali zoufale vydávat vlastní časopis. Dnes by to byl problém, protože do toho byl zapojen soukromý subjekt, tehdy to tak ještě úplně nebylo vnímané. *Detail* byl založen na programovém záměru přinášet informace a přemýšlení o výtvarném umění, soustředit se nějakým směrem, spíš než pokrýt všechno a ještě ne úplně kvalitně. *Výtvarné umění* už tou dobou přešlo na formát dvou monotematických čísel do roka, takže tam také nebyl prostor pro živou debatu o tom, co lidi zajímá nebo o čem přemýšlejí. Takže vznikl *Detail* možná trochu elitářský a potom asi za tři čtvrtě roku následoval *Umělec*, který se zformoval kolem Divusu, Ivana Mečla a Lenky Lindaurové. *Umělec* byl takový subverzivní časopis, který pletl páte přes deváté velmi produktivním způsobem, byl a je dost zajímavý dodnes. Já jsem se snažil s Ševčíkovými, s Dostálem a Váňou *Detail* orientovat spíš kritickým teoretickým způsobem k diskursu o výtvarném umění, který byl aktuální venku a se kterým jsme se potřebovali nějak vyrovnávat. Byl to první nově vzniklý oborový časopis, jehož cílem bylo scénu profilovat, stavět se k ní kriticky, zároveň vznášet důležitá témata, o kterých se mluví a píše, a to nejen úplně současná, ale třeba i věci, které by mohly v současné diskuzi fungovat, texty Waltera Benjamina, Johna Bergera... Fungoval pět let do roku 2000, kdy jsem odjel do Itálie. Z těch, kdo psali do *Detailu*, jsem vlastně byl jediný, kdo pak už nikdy nenapsal text do *Ateliéru*, ostatní tam občas umístili nějaký text, který měl mít tzv. širší dosah. *Detail* se od sborníkového pel melu dostal až do fáze *Listů pro vizuální kulturu*, kdy jsme publikovali texty, které souvisely se sociologicko-teoretickým zázemím pro výtvarnou kritiku. Poslední dvě čísla byla taková, jak bych si představoval, že měl časopis vypadat, ta předchozí k tomu směřovala. Pokus to byl trochu směšnohrdinský. Vznikl z potřeby vytvořit bázi pro výtvarnou kritiku a pro serióznější přemýšlení o výtvarném umění.

### **Závisí takové projekty vždycky na aktivitě jednotlivců?**

Nakonec to záviselo jen na mé aktivitě. Ze začátku to byla skupina lidí, ale vždycky je tam někdo, kdo se o to musí starat. Dostávali jsme nějaké drobné od Ministerstva kultury, doma jsem nikdy neřekl, kolik jsem do toho investoval vlastních peněz. Ale byli jsme jedním ze subjektů organizujících společně s rakouským časopisem Springerin, Vídeňskou univerzitou, Translocation New Media Art v roce 1999 první projekt s českou spoluprací podpořený z evropských peněz, týkající se výtvarného umění (pozn. symposium Absence a translokace, týkající se obecně nových médií a jejich historie v zemích někdejšího Východního bloku). Byla to poměrně velká akce, na Akademii výtvarného umění proběhlo symposium, kam přijeli i Heath Bunting a Renée Green a poměrně dost dalších velkých jmen ze zahraničí,<sup>239</sup> a hodně se to líbilo venku, protože jsme se tam nakonec zhádali jak psi. Paralelně *Detailu* ještě chvíli fungovala Starter & Sorter galerie, kterou dělal Radek Váňa, kde byla první samostatná výstava Jána Mančušky, Daniela Hanzlíka, Veroniky Holcové. Josef Bolf tam myslím měl také první samostatnou výstavu. Ten název byl trochu ironický popový, nastartovat a roztrždit. Obojí jsem dělal zároveň s deníkářskou prací.

### **Mají do deníků a do oborových periodik psát ti samí lidé?**

Určitě ano, já bych to jen doporučoval, protože v deníku získáte určitou rutinu a dril, a pokud chce člověk přemýšlet sám o sobě nebo o tom, co dělá, tak na to samozřejmě potřebuje jiný formát než deníkovou recenzi nebo zpravodajský článek.

### **A spjatost jednoho kritika s konkrétním deníkem?**

Kmenový kritik deníku je důležitý, protože vytváří určitou kontinuitu a názorovou hladinu, ale sám kvůli sobě by měl, stejně jako čte knihy a vzdělává se, zkoušet pojmenovávat věci i jinak – bylo by to optimální, i když to není povinnost. Samozřejmě když si srovnáme výkony naší kritiky s texty o umění, které vycházejí v Německu, Francii, Anglii nebo Itálii, která je přitom daleko méně vzdělaná, obecné niveau je daleko nižší než tady, rozdíl je nebetyčný. To, co si dovolí publikovat *Neue Zürcher Zeitung*, si u nás co do kvality a náročnosti zpracování, nedovolí publikovat ani oborový specializovaný časopis.

### **Je to dané pohodlností?**

Je to dané politikou deníků.

### **Tím, že si novináři zjednodušují práci anebo ekonomickými vazbami?**

Do velké míry je to dané ekonomickými vazbami. *Lidové noviny* by se jistě nebránily výtvarnému kritikovi. Jakkoli je to s odřenýma ušima, řekl bych, že *Lidové noviny* udržují určitou kvalitu, píše tam Pavel Klusák, o architektuře Zdeněk Lukeš, i když k tomu mám taky své výhrady, protože to je hlavně publicistická šlehačka, ale je to respektované jméno a nikdo mu asi do psaní moc nemluví. O literatuře tam píší dobří autoři. Asi je tam v redakci někdo, kdo je ochotný se výběrem spolupracovníků zabývat. Ona to není příjemná práce, lidé vás nemají rádi, protože když se snažíte popsat scénu z určitého úhlu, jste nespravedlivý, nepřijemný, nemáte pravdu.

### **Takže stav výtvarné kritiky nelze svádět na výtvarnou scénu, roztržštěnost a specifický charakter současného umění, konceptuálního, postmoderního...? Má to praktické důvody?**

---

<sup>239</sup> <http://vvp.avu.cz/aktivity/sympozia/absence>.

Většinou to jsou daleko praktičtější důvody. Diskuze o tom, jak se má psát o umění, neexistuje. Nevím, že by se o tom někdy někdo bavil. Bavíme se o Ceně Jindřicha Chalupického. Pak jsou tady lapsy, které pro mě jsou nepochopitelné. Například, že ti konkrétní autoři neprolomí formát kritiky, když by mohli. Výtvarná kritika má dát najevo, co je důležitý moment, důležitý autor nebo výstava, která má společenský přesah nebo historické souvislosti.

### **Snižuje nedostatečná kritika úroveň čtenářů/potenciálních diváků? Sněžuje úroveň umělců? Kdo potřebuje reflexi výtvarného umění?**

Všichni ji potřebujeme. Potřebuje ji čtenář, který se rád dozví něco nového nebo si utváří představu nebo naopak potřebuje být znejistěn ve svém náhledu. Jakákoli absence kritického myšlení je problém. Myslím, že se o výtvarném umění píše dost, záleží o tom jak a o čem. Nemyslím, že by se výtvarné umění z tisku vytrácelo. Problém je v nevzdělanosti a podceňování čtenářů. Šéfredaktor deníku v zahraničí je většinou člověk, který má padesát, pětadesát let, je vysokoškolským profesorem, má tři tituly a má za sebou hodně velkou práci. Tady nikdo takový není, jsou to spíše manažeři, což jim nevyčítám, ale odráží se to pak na způsobu, jak se k novinám staví. Problém vidím spíš ve fungování médií, mediální politiky, toho na čem jsou média založená, než konkrétně kritiky. Pro tu lze najít jiný prostor, nějaká alternativa.

### **Stačil by prostor na internetu?**

Proč ne, ale to nejsou kritické servery – všechny se věnují výběrovému řízení na generálního ředitele NG, a to, z jakých zdrojů čerpají, je neuvěřitelné. Na internetu je prostor, ale také ho nikdo nevyužívá. Podobně jako u tištěných médií. Je tady A2, která má ve výtvarné rubrice nejslabší složku. Je to dané tím, že výtvarná kultura obecně má v české společnosti slabší postavení už od Národního obrození. Nemá tu tradici. To bohužel média spoluutváří a spolukonzervují. Takže když tu výtvarné umění nebylo, tak tu nikdy nebude. Druhý problém je, že specialisti a odborníci z oborů humanitních věd nemají potřebu vstupovat do diskuzí, angažovat se ve veřejném prostoru. Pokud není intelektuál brán jako spasitel, tak se na jakékoli aktivity rychle vykašle. Buď mě budete oslavovat, nebo vám nic neřeknu. A historiků umění a teoretiků se to týká také.

## **Rozhovor s Karlem Císařem**

### **Jak vnímáte stav současné výtvarné kritiky a publicistiky?**

Od roku 98 do roku 2003 jsem psal do časopisu *Umělec* a teď asi od roku 2007 do *Labyrintu*, vedle toho jsem psal sem tam do *Ateliéru* nebo *Art+Antiques*, odmítal jsem psát do deníků a vedle toho jsem publikoval v zahraničí, takže se můžu vyjádřit jen k těmto.

### **Liší se napříč těmito periodiky požadavky, pokud jde o formáty?**

K tomu je potřeba přistoupit ze dvou pozic, jednak jako autor, jednak jako spolueditor těch publikací. Když já jsem sám začal psát koncem 90. let, tak první moje zkušenost byla, že se jednalo většinou o přetištění textů, které byly psány s jiným záměrem, často ani nebyly určeny k publikování. To znamená, že to vymezení stylu tam bylo pevně dané a vycházelo z tehdejších diskusí o postmoderně, nebylo to vymezené

jako kritické texty, spíš to souviselo s teoretickou diskuzí, která tu tou dobou probíhala, která souvisela s tím, jestli je vůbec možné nějaké hodnocení. Moje první zkušenost byla taková, že vlastně kritik, který říkal, co je dobré, co je špatné, v této době nebyl tak silně nesen, protože daleko důležitější bylo, že vznikala umělecká díla, která byla naprosto nesrozumitelná. Generace Tvrdohlavých pořád pracovala v klasických médiích malby a sochy – to o čem já jsem začínal psát, což byla fotografie, film, instalace, performance a další věci, bylo důležité kontextualizovat projevy, které předtím v českém umění neexistovaly. Ten samotný žánr byl volný esej, který využíval teoretické zdroje, který neměl podobu hodnocení. Pro mě bylo důležité, že se jednalo o vyjadřování vlastní pozice. Zároveň klasická kritika jako hodnocení, to bych řekl obecněji, podle mě v 90. letech nebyla v časopisech příliš často.

Především jsme měli všichni pocit, že v českém konzervativním prostředí je potřeba přinést určitou hodnotu. Málokdo z nás měl touhu psát negativní kritiky, protože jsme spíš vnímali, co tady vůbec nebylo přítomné. Je podle mě taky dost velký rozdíl v tom, kdo se věnoval českému prostředí a kdo se zabýval zahraničním prostředím. Pro mě bylo vždycky daleko zajímavější psát o zahraničním umění, kde jsem se mohl srovnat s nějakou teoretickou diskuzí, která tam existovala. Mohlo se tak jednat zároveň o přinesení informací ale zároveň o sledování určitého diskursu. Přenesení intelektuálních zdrojů. V odborných časopisech koncem 90. let se proto jednalo spíš o esejistické psaní spíš než o psaní kritické.

### **Daly by se eseje vnímat jako specifická forma pro 90. léta?**

Musíme vymezit, o čem mluvíme. Je rozdíl odborných a výtvarných periodik. Důležité je od počátku 90. let *Výtvarné umění*, které dělala Milena Slavická. Pro mě samotného to byl velmi důležitý zdroj, který i čistě institucionálně kombinoval teorii, která tam byla přetiskovaná, s autory, kteří tam byli uvedeni, jako Miroslav Petříček, Karel Thein,<sup>240</sup> Václav Bělohradský, Ladislav Hejránek<sup>241</sup> ad., myslím, že to byla Milena Slavická, která držela tuto úroveň. Mezi odborné časopisy by pak určitě patřil i *Detail*, který tiskl texty Jiřího Bryndy, mého spolužáka z filosofie, takže už to byla další generace. Já jsem tam přetiskl text, který se týkal barokních zahrad a jejich vztahů k intelektuálním problémům, stejně tak, jako poprvé Marek Pokorný přetiskl texty, které se týkaly sociologických problémů. Zároveň vedle toho už byl ale novinovým kritikem v českém deníku potom v *Mladé frontě*, kde tehdy v kritice se hodně pěstovalo hodnocení. Takže bych neřekl, že je tady nějaká změna, spíš si myslím, že to je otázka stylů. Dalo by se nepochybně říci, že někteří představitelé novinové kritiky od počátku 90. let byli typicky hodnotící kritici. Marek Pokorný by byl toho dobrý příklad, další příklad by byl Tomáš Pospiszyl, který působil v *Týdnu*, takže vlastně jejich vlastní estetický názor byl důležitý a oni dva jsou jediní čeští kritici těch dvaceti let. Oni sebou nesou to, co má Roberta Smith v *New York Times* nebo Adrien Serung v *Guardianu*, že vlastně už víme, co si myslí, takže není důležité s tím, co napíše, souhlasit, ale je důležité vědět, vůči čemu se vymezujeme. To je podle mě názorová kritika, která dnes vlastně vůbec neexistuje, ta se ale odehrává spíš v deníkové kritice než v odborných časopisech, kde mám pocit, že odborné časopisy spíš mizí, nenahrazuje je ale jiný styl, spíš přestávají existovat.

<sup>240</sup> Karel Thein, (nar. 1961) je filozof, žák Jacquese Derridy. Od 90. let přispívá do výtvarných časopisů (*Výtvarné umění*, *Film a doba*, *Iluminace*, *Umělec* ad.).

<sup>241</sup> Prof. PhDr. Ladislav Hejránek, dr. h. c. (nar. 1927, Praha), je filozof, kritický žák Emanuela Rádl, Josefa Lukla Hromádky a Jana Patočky, jeden z mluvčích Charty 77 a emeritní profesor ETF UK.

## **Existuje v současnosti nějaký časopis, který by měl výrazný status, jako mělo Výtvarné umění na začátku 90. let, který by byl referencí?**

Z mého pohledu je tohle *Labyrint*, což je samozřejmě mainstreamový časopis, tam bych určitě přiznal, že bych chtěl, aby to bylo vnímáno jako časopis, jehož výběr i s odstupem 20 let naprosto ob stojí. Já si teď po deseti letech myslím, že někteří autoři, kteří přispívali do prvních čísel, byli ti, se kterými Milena Slavická končila. Je to samozřejmě omezené periodicitou, protože jednak to, že je to ročenka, a také kvůli velkému nákladu volí autoři určitý styl. Nejsou to autoři, kteří by psali do deníků, spíše kurátoři nebo kunsthistorici, takže texty mají spíš povahu eseje nebo profilu, kde nejde tolik o to hodnotit dílo, ale představit ho v dalších teoretických souvislostech. Souvisí to také s výběrem autorů, který je tvořen tak, aby pro daný rok tvořili nějakou jednotku včetně toho, že tam jsou vždy čeští autoři, kteří jsou zasazeni do rámce zahraničních autorů. Naopak tu funkci, kterou plnil *Detail* teď na ještě profesionálnější úrovni, plní *Sešity pro umění a kulturu*, což je nový časopis, který je čistě teoretický, který v cizině by byl asi srovnatelný s časopisem *October*,<sup>242</sup> vydává ho vědecké výzkumné pracoviště AVU (VVP AVU) a je tištěný téměř bez ilustrací, má vlastně ještě náročnější podobu než měl *Detail* a kterou nikdy neměl *Umělec*. K *Umělci* bych uvedl, že jeho podoba vycházela z představy zakládající šéfredaktorky Lenky Lindaurové, kritičky a teoretičky, a Ivana Mečla, kulturního producenta širokého smyslu, který se nezabývá jen vydavatelstvím a výtvarným uměním.. a teprve po několika letech jsme do toho vstoupili my s Tomášem Pospiszylem a měli jsme představu, že to bude mít podobu něčeho takového jako *Freeze* v Británii, který má přesahy do vizuální kultury, v souvislosti s popkulturou. Naše zřejmě naivní představa byla, že to je způsob, jak představit výtvarné umění širším masám, což se ukázalo jako naprostý omyl, ale k tomu by asi řekl víc Tomáš Pospiszyl nebo Vladan Šír, který byl potom dalším šéfredaktorem po Lence Lindaurové. Generačně bych ale řekl, že jsme sdíleli tuto představu.

## **Tomáš Pospiszyl mluví o snaze prosadit vlastní styl, srovnává to s časopisy o hudbě. Pro *Umělce* byl důležitý takový charakteristický styl...**

To je pravda. V tomhle ohledu já jsem konzervativnější než Tomáš Pospiszyl. Je zajímavé se dnes podívat na texty, které do *Detailu* i do *Umělce* psala Simona Hladíková, současná ředitelka Východočeské galerie v Pardubicích, která myslím, že asi nejradikálnějším způsobem přinesla popkulturní způsob psaní, reportážní, volný styl, deníkový záznam. Simona Hladíková byla jednou z těch, kdo používali jazyk nejbouřlivějším způsobem. Já na druhou stranu jsem se snažil prosazovat akademický jazyk, což bylo v protikladu, ale tehdy to možné bylo. Dnes si nedokážu představit, že by se to vůbec tisklo.

## **Jsou čitelné alespoň popularizačnější texty? Výtvarné umění mizí ze všech kulturních rubrik nejrychleji, protože je vnímáno jako čtenářsky nejnáročnější.**

To si myslím, že nesouvisí se stylem psaní, ale se samou povahou zájmu i s vnějšími věcmi, protože publikum výtvarného umění je daleko menší než například publikum divadla – české publikum je výrazně literárně orientované.

---

<sup>242</sup> *October*, vyd. MIT Press, je recenzované akademické periodikum, zaměřené na kritiku a teorii současného umění. Vznikl v r. 1976 v New Yorku pod vedením Risalindy Krauss a Annette Michelson (původně působila v časopise *Artforum*). Časopis ve svých počátcích zprostředkoval pro angloamerické prostředí francouzský postrukturalismus.

### **Souvisí proměna textů o umění s proměnou samotného umění? Vychází spíš ze situace médií, živelného vzniku a zániku, splynutí stylu psaní?**

Mám pocit, že vinná je profesionalizace oblasti. V 90. letech jsem byl jedním z autorů já, přicházel jsem s nějakou filosofickou ambicí; Tomáš Pospiszyl, jehož vzdělání je především kurátorský, kunsthistorický základ, v ideálním případě by byl asi ředitelem nějaké instituce, do toho Ivan Mečl, který má umělecké vzdělání, takže si myslím, že tehdy o umění mohli psát lidé, kteří nebyli pod takovým tlakem institucionálním. Dnes vedla profesionalizace k tomu, že musíte měsíčně ve výtvarném periodiku naplnit to penzum textů, získat reklamu. Provoz přiměl k tomu, že to dělají lidé, kteří mají určité vzdělání, ale malé zkušenosti s formulováním nějakého stanoviska. V denících píší o výtvarném umění autoři, kteří nemají zkušenost žádnou, prostě proto, že to je ekonomicky výhodnější. Myslím si, že to vůbec nesouvisí s povahou umění, ale s povahou vývoje ve společnosti, který není specifický jen u nás. Jiná situace je možná v Británii, kde je současné výtvarné umění součástí společenské diskuze, ale je to za cenu, že se za umění považují pouze určité věci, umělec se stává veřejnou figurou, je to pouze zdůraznění určitého segmentu. Spektrum umění je tam přitom daleko širší, typ publicistiky, která sází na událostní osobnostní kulturu, je určitý segment kultury. V Čechách, aby se vůbec psalo o výtvarném umění, musí to vycházet ze situace, kdy tady je například Chalupeckého cena, a na základě takových vnějších prostředků vede ke zprostředkování výtvarného dění.

### **Nemáte nutkání psát do širšího spektra periodik, aby umění nezprostředkovávali jen lidé, kteří jsou představiteli scény nebo stojí úplně mimo ní, jako redaktoři?**

Já říkám úplně otevřeně, že moje osobní motivace ke psaní o umění vycházela ze zklamání z toho, jakým způsobem se v Čechách o výtvarném umění píše. Cenil jsem si práce určitých umělců, o kterých bylo publikováno, že to je příšerné. Protože jsou ale moje základy akademické, tak jsem k tomu přistupoval poměrně seriózně, zabýval jsem se teoretickou diskuzí k umění, která i může být základem umělecké aktivity, zároveň ale musím otevřeně říci, že jsem dospěl k tomu, že je efektivnější ovlivňovat samotný provoz umění. Přesto, že jsem nikdy nepsal kritické texty, které by posuzovaly, jestli je výstava dobrá nebo špatná, ale posuzoval jsem, jaké jsou vnitřní možnosti uměleckého díla, byť to bylo v souvislosti s nějakou aktuální výstavou, jsem vlastně dospěl ke kurátorské aktivitě. Připadá mi efektivnější než o umění psát přímo věci vytvořit.

### **V současném provozu pro časopisy často píší texty sami autoři nebo kurátoři výstav.**

To je pravda, ale podle mého názoru je to dvojná věc a já sám bych něco takového nikdy nepřipustil. Proto třeba i mám problém účastnit se anket, protože to souvisí s tím pohybem – na jednu stranu profesionalizace oblasti, na druhou stranu nedostatečné institucionální zakotvení, vlastně zmnožení rolí – lidí, kteří jsou kompetentní se k určitém věcem vyjadřovat nebo je dělat, tady pořád není dostatečné množství, kvůli tomu, že abychom se tím vůbec mohli živit, je nutné to zmnožení rolí, což vede k silnému střetu zájmů, kterému já jsem se snažil vždycky vyhnout tím, že jsem nepsal kritické texty nebo recenze. Samozřejmě když udělám v nějaké galerii výstavu, tak je pragmatické, že to nebudu kritizovat, zároveň si ale myslím, že to není jen pragmatické, že je to důležitá věc. To, že v současnosti články o umění jsou dost často výcucy z tiskových zpráv, které k výstavám píšeme, tak k tomu já se nehlásím a nikdy jsem to nedělal.

### **Kritický text by měl hodnotit konkrétní díla, výstavu a instalaci, kurátorský přístup? K čemu by se měla kritika vztahovat?**

To se podle mého názoru liší u kritiky v časopise a deníkové kritiky. Deníkovou kritiku by měli provádět lidé tak, jak to prováděli Marek Pokorný nebo Tomáš Pospiszyl v 90. letech, stejně jako to zastupuje Roberta Smith v *New York Times* nebo Adrian Searl v *Guardianu*. Deníková kritika podle mě má být, že názor toho kritika znám, spíš si představuji kritika staršího, zkušenějšího. A není důležité si jeho text číst kvůli konvenci názorů, ale naopak pro čtenáře je důležitý jako lektor směrem ke konkrétní věci. Když Josef Chuchma napíše o nějaké výstavě, že to je katastrofální, tak protože vím, že se fatálně mylí, je to pro mě důvod se jít na tu výstavu podívat, protože vím, že to je pro mě ideologický oponent. Protože v oblasti fotografie, ne třeba v oblasti literatury, ale v oblasti fotografie zastávám naprosto opačná stanoviska, zároveň to ale respektuji, protože na základě jeho textu vím, co si o tom mám myslet. Na druhou stranu pokud jde o odbornou kritiku, která dnes podle mého názoru vůbec neexistuje, protože takový časopis jako je třeba *Art Antiques* takové texty nepřináší, *Flash Art* se o to pokouší, ale taky to, že se časopisy častěji přiklání k žánru ankety, to také redukuje myšlenkový proces na osobnosti nebo v našem případě spíš osoby. Je důležitější, kdo co s kým, než aby se mluvilo věcně. Takže samotná díla se redukuje na něco vedlejšího, ať už je to člověk, peníze, za kolik se co prodá, a to i v odborné kritice, takže vlastně chybí vyložení samotného díla a tím dílem v tomto ohledu může být jeden obraz, jedna výstava nebo celá tendence.

### **Je současná kritika neúplná?**

Já si myslím, že už vůbec neexistuje.

### **Je to tedy všechno výtvarná publicistika?**

Jsou to žánry jako reportáž, rozhovor, profil.

### **V 90. letech by byli představitelé kritiky...**

Hájil bych toho Marka Pokorného s Tomášem Pospiszylem, Lenka Lindaurová byla dobrou kritičkou, i když s omezenou znalostí věci. Dneska to, co já bych si jako kritiku představoval, neexistuje.

### **Je česká scéna dostatečně velká pro to, aby utáhla provoz? Je tady dostatek podnětů? Časopisů k výtvarnému umění vychází relativně hodně, je ale dostatek věcí, o kterých můžou psát, nebo tu výtvarné umění dělá moc málo lidí a tolik se toho neděje?**

Já si obecně myslím, že když vychází časopis v Česku, nemusí pojednávat jen o českém umění, i když je pravda, že tady je zkušenost s cizím uměním poměrně řídká a za sebe můžu říct otevřeně, ale z toho důvodu jsem se vlastně stal kurátorem z pragmatických důvodů, protože se člověk může stát daleko jednodušeji součástí toho provozu jako kurátor než jako kritik. Předpokladem práce kritika by mělo být, aby měl srovnání se zahraničím, vyjel a vnímal, co se děje jinde. Protože jinak, když je tady vystavovaná tak konzervativní věc, jako je třeba Neo Rauch, tak je prosazován jako výboj. Nikdo nevnímá, že to je něco, co se běžně vystavuje na veletrzích a nemůže se objevit na Bienále, protože to je v komerčním segmentu. Lidé pak jedním dechem mluví o Zdeňkovi Sýkorovi a Mančuškovi, byť to jsou úplně nesrovnatelné věci. Scéna není malá, kritici můžou psát i o něčem jiném, než že je Van Gogh ve Vídni, stejně jako skandinávské deníky. Stejně tak do časopisů mohou



psát nejen Češi. Zároveň je problém ve vzdělání, které je pořád na katedrách dějin umění velmi konzervativní – o současném umění se toho člověk příliš nedozví. Lidé, co píšou o současném umění, jako třeba Jiří Ptáček, přišli z regionálních univerzit, nejsou absolventy filosofické fakulty – dějin umění. Není náhodou, že přicházejí z regionů, kde mají spíš průpravu.

### **Nechává to prostor pro propojení umělců s časopisy?**

V případě *Umělec* – kdy jsme měli anketu 10 nejlepších umělců, což tedy ani nebylo myšleno smrtelně vážně, ale dostalo se to nakonec i do Dějin umění, i když to bylo v určitém smyslu gesto. Určité propojení není určitě na škodu, *Artforum* jako časopis prosazoval postminimalistické umění, protože autoři byli nepochybně osobně propojeni, z nás si nikdo nevzal žádnou umělkyni, pro preference, u časopisů jako je *Art+Antiques*, *Flash Art* nebo *Ateliér*, tam je nevidím.

*Umělec* se v současné situaci nezabývá uměním, ale vizuální kulturou. Když tehdy vlastně na náš popud odešla Lenka Lindaurová, pak jsme odešli i my s Vladanem Šírem, převážil zájem Ivana Mečla a *Umělec* už teď vypadá vlastně tak, jak původně vypadal časopis *Divus*. Podle mého názoru to už vůbec není o výtvarném umění, ale převážily tam privátní záležitosti, které jsou často mimo, což určitě není na škodu, ale rozhodně to nereflktuje aktuální dění.

### **Často se právě od aktuálního dění utíká k tematickým číslům, čím dál více periodik se aktuálními tématy nezabývá.**

Je to tak třeba i u *Labyrintu*, což je dané do jisté míry periodicitou. Jen *Ateliér* a *Art+Antiques* vychází s dostatečnou periodicitou, aby měla aktuální témata smysl.

Řekl bych, že *Flash Art* se zabývá současným uměním, zatímco *Art+Antiques* se zabývá starožitnostmi, současné umění je tam v minoritním postavení.

### **Podle Art Antiques už to je ale obráceně.**

Já jsem tam vždycky odmítal psát, protože se mi zdá ten časopis tak katastrofální. Teď jsem tam psal anketu a všechno mi přepsali, takže jsem jim vytkl, že korektury neslouží k zanášení chyb ale oprav.

Texty do *Flash Artu* Soně Polákové jsem poskytl o Markétě Othové nebo Kateřině Šedé – ty texty, které vyšly v zahraničí, tak aby mohly rezonovat i tady.

### **Jsou to vysloveně finanční důvody, proč se z Labyrintu stane ročenka?**

Je to vedené nakladatelskou strategií (Joachim Dvořák), která je realistická aby rozsahu a typu prezentaci odpovídala výše nákladu, aby se časopis prodal, aby to ekonomicky bylo únosné a zároveň to mělo určitý rozsah a dal se použít jako určitá reference, jako kdysi to *Výtvarné umění*. Proto je záměrem hledání témat a ne aktualita. Odpovídá taky provozu nakladatelství. Stejně jako třeba *Umělec* se *Labyrint* nikdy nesnažil najít komerčního vydavatele, jako třeba *Art+Antiques*, nemyslím si ale, že by byli ovlivněni zadavatelem, jako třeba Woxart, kde píšou o příšerných mazalech. Třeba Rosalind Krausová odešla z *Art Fora*, protože tam došlo k propojení se zadavateli, i když dnes už je to všude naprosto běžné.

### **Ovlivňuje kultura výtvarné reflexe zpětně výtvarnou scénu?**

Jsem konzervativní, takže myslím, že to ovlivňuje diváky, ve chvíli, kdy si nejsou schopni o výtvarném umění přečíst a když, tak jen v souvislosti s černou kronikou, kdy je nejviditelnější, když Jiří David někde něco vystaví, nebo když Ztohoven někde něco udělá, že paradoxně nejviditelnější je umění, které je v denním tisku

prezentováno jako něco, co výtvarné umění není. Zatímco daleko radikálnější umění, které je běžným současným uměním, kvůli náročnosti skoro vůbec reflektováno není. Takže výtvarné umění do jisté míry vyklidilo pozice, což je dané asi do jisté míry ekonomicky. Ovlivňuje to potencionální publikum. Je to uzavřený kruh. Ze 100 procent na kulturu dává město na výtvarné umění 6%, teď po určitém tlaku 13-16%, což by odpovídalo prostoru, který má výtvarné umění v časopisech nebo denním tisku, taky by to odpovídalo návštěvnosti výstav, tuším, že Bienale mladého umění za 3 měsíce vidělo 7 tisíc lidí, což je dost malé číslo.

### **Je to tak, protože je výtvarné umění na okraji zájmu?**

Je to uzavřený kruh. Kdyby se o výtvarném umění víc psalo a mluvilo v televizi a nejen o politickém umění, ale o práci lidí jako Ján Mančuška, Kateřina Šedá, Jan Merta, Eva Kořátková – tedy to, co je skutečné současné umění a ne aukční prodeje, to, že Jan Merta prodá obraz, o jeho práci vypovídá velmi málo. Když by se o výtvarném umění víc informovalo, vedlo by to k vyšší návštěvnosti výstav a jejich lepšímu financování a vyšší kvalitě a vyšší náročnosti textů. Malá viditelnost médií je velmi důležitá. Říká se, že Česko má především literární tradici, ale když se podíváte, jak se píše o filmu, taky se řeší scénáře a kdo s kým někam šel, neřeší se střih, rytmus, barevnost, to jak se píše o filmu ve Francii, to u nás neexistuje. I ve výtvarném umění se často hledá příběh, vypráví se o obrazech, příběhy umělců, což svědčí o rysu kultury, ale je tu i umění, jehož pozice tomu neodpovídá a psaní o něm by mělo tomu odpovídat.

### **A umělci sami potřebují reflexi?**

Jednou jsem kritizoval jiného kritika, což byl jediný text, který jsem publikoval v časopisu *Ateliér*, a pak mi vynadal Mančuška, že to je škoda prostoru, že jsem měl raději psát o něm, takže si myslím, že ano, jsou za kritiku vděční. V ideálním případě kritika do jisté míry, i když to zní násilně, ale já bych tomu věřil, pokračuje v pedagogické aktivitě učitelů, jako student umění má umělec reflexi kolegů a učitelů a pak už mu k tomu nikdo nic neřekne, proto si myslím, že je ten kritický názor vyargumentovaný pro něj velmi důležitý. Když není vyargumentovaný, je kritika přesto relevantní z hlediska viditelnosti.

Jako kurátor jsem daleko jednodušeji součástí scény než jako kritik. A jako kurátora mě zajímá jakákoli reflexe, zabývám se jí už předem a uvažuji, jak to bude přijímáno, jaká bude reflexe. Když jsem dělal fotografii Kaufmana v galerii Langhans, poměrně konzervativní galerii, uvažoval jsem, že to rozšíří představu toho, co vlastně fotografie je, nebo naopak, když jsem dělal ve Špálově galerii, kterou považuji za galerii s velmi komerčním programem, politickým i bulvárním, dělal výstavu, která se týkala modernismu, tak napsali v *MF Dnes*, že dělám z lidí hlupáky, je to pro mě důležité. Současná společnost je velmi afirmativní.

### ***Rozhovor s Tomášem Pospiszylem***

#### **Jaká je současná situace, existuje výtvarná kritika? Jaké jsou texty o výtvarném umění a mizí z periodik?**

Myslím si, že žánr, který tu nejvíc chybí, je recenze. Recenzentů, kteří by psali své názory na výtvarné umění, je dnes málo. Texty mají většinou podobu zprávy nebo rozvedené tiskové zprávy. Nevím čím to je, jestli je to i tím, že se změnilo samotné

výtvarné umění. Zajímá málo lidí a tím pádem je médiím jedno jestli a jak a v jaké míře se o něm informuje. Myslím si, že navíc je výtvarné umění v současnosti v nešťastné situaci, oproti hudbě, kdy avantgardní hudba má aspoň jeden dobrý časopis *His Voice*,<sup>243</sup> který pokrývá hudbu experimentální, jazzovou, rockovou a klasickou. Pro výtvarné umění něco takového chybí. Na začátku 90. let tady byly pokusy dělat časopis Výtvarné umění, ten ale po čase zanikl, stejně tak nebylo možné udržet kvalitu v *Umělci* a *Ateliér* dostal do situace, ve které je dnes. Časopisy jako *Art+Antiques* jsou v pozici, kdy nejsou vyhraněné a názorové, což je to, co tady nejvíce chybí.

Nejlépe se mi psalo o výtvarném umění, když jsem byl v letech 1995–1997 v pozici zahraničního dopisovatele a mohl jsem posílat do redakcí texty o tom, co se mi líbilo nebo mě zajímalo, aniž bych třeba ty časopisy nebo noviny přesně znal. Oni to otiskli a nikdo po mě vlastně nic nechtěl, ani já po nich. Jeden týden jsem poslal něco do *Ateliéru*, druhý do *Lidových novin*. Na jednu stranu to byla velká svoboda, na druhou stranu není úplně v pořádku, že text většinou otiskli tak, jak byl. Ukazuje to, že médiím je to vlastně jedno, že s těmi texty nikdo nepracuje. Buď je to proto, že na to není v médiích čas, nebo na to nemá páky. U časopisu jako je *Ateliér*, kde je vše zadarmo, se tím už nikdo nezabývá (pozn. *Ateliér* z důvodů finančních problémů platil pouze symbolické částky, fungoval proto vlastně v závislosti na ochotě teoretiků, kritiků a studentů publikovat). Což je hrozná škoda, protože psaní by mohlo být lepší, kdyby nějaký redaktor řekl, tohle vyškrtni, tohle vysvětli, tohle přehod'. Taková spolupráce by kvalitu textů rozhodně zvýšila.

### I v denících?

Já jsem s deníkem vlastně nikdy pořádně nespolupracoval, nebo vlastně jen s *Lidovými novinami* v letech 1995–1997, teď vlastně začínám znovu psát pro *Lidovky* (2009)<sup>244</sup> a tam je to dané tím, že tam teď přišla parta z *Týdne* a zatáhli mě do externí spolupráce, takže tam už se známe a spolupráce s Jirkou Peňásem je dobrá.

### Dostanete přesně specifikované zadání? Kromě rozsahu, je jasný formát nebo téma?

Ne, většinou od redaktora dostanu jen pobídku typu „Něco napiš, potřebovali bychom to tak do čtvrtka“. I když někdy vychází objednávka od nich, „teď vyšla zajímavá knížka“ nebo „napiš něco o téhle výstavě“, ale spíš je to v menšině, obvykle vychází téma ode mě.

Zaměstnaný jsem byl v *Týdnu*. Je to určitá nevýhoda. Člověk se účastní schůzí, redakčních porad, a velice rychle vycítí, co se po něm chce a přizpůsobí se tomu, což je negativní věc. Mě zajímal určitý typ projevu, ale věděl jsem nebo vycítil jsem, že kdybych v *Týdnu* psal jenom o tom, co se děje v galerii Entrance, tak by to asi nebylo to pravé. Vedle recenzování výstav nebo psaní o nějakých konkrétních počinech jsem se snažil psát o tématech, která měla přesah do společenských témat nebo byla v nějakém ohledu širší, což taky není úplně ideální, ale není to specifikum jenom výtvarného umění. V médiích vzniká potřeba psát o tom, o čem se už jinde píše. Ve výtvarném umění dominuje psaní o tom, jaké dílo se prodalo nebo ukradlo, což vůbec nesouvisí s podstatou uměleckého výkonu, ale s penězi nebo přesněji hodnotami vyjádřitelnými penězi.

<sup>243</sup> <http://www.hisvoice.cz/>, dvouměsíčník „o jiné hudbě“.

<sup>244</sup> Tomáš Pospiszyl byl v *Lidových novinách* zaměstnán v letech 2010–2012 jako redaktor kulturní rubriky.

### **Takže se posouvají témata výtvarného umění ke kauzám?**

Ano a tomu jsem se snažil vzdorovat, asi ne vždycky úspěšně. Ale kdyby si člověk udělal statistiku *Mladé fronty*, tak o umělcích se tam píše jen tehdy, jestliže dobře prodávají, je to dobrá investice, kupují je v zahraničí... Tohle všechno souvisí s uměním okrajově, ale sami redaktori vědí, že tohle je něco, čím můžou zdůvodnit, proč se uměním vůbec zabývají.

### **Jak je to s jazykem textů o výtvarném umění, týkají se také jazyka požadavky na zábavnost nebo srozumitelnost?**

Nesetkal jsem se tím, že by se mnou někdo diskutoval o jazyku ve smyslu „přepiš to, nejde to přečíst“. Ale pochopitelně se sám hlídám podle toho, pro jaké píšu publikum. Když jsem byl v pozici redaktora nebo editora, tak jsem sám dával k přepsání texty, které byly kostrbaté, nebo se v nich používalo moc cizích slov, která se dají vyjádřit česky. Myslím ale, že „kunsthistorický“ jazyk, který se někdy objevuje v různých parodiích, už vlastně neexistuje.

### **Ani v *Umělcí* nebo *Flash Artu*? Poznává člověk podle typu textu, do jakého časopisu je určen?**

Ani moc ne, to je to, co u nás chybí.

### **Chybí, protože pokrývají své oblasti zájmu?**

Není tady časopis, který by měl sílu formulovat jazyk debaty, že by aspoň vznikl styl kritického psaní o výtvarném umění a la *Umělec*. Třeba u hudby se to povedlo v *Živlu*, kde si prostě člověk při čtení řekl, to je „živlovina“. Vlastně se tam nemluví o hudbě a je to dost barokní, ale identifikovatelný styl tam byl. A to se ve výtvarném umění moc nepovedlo.

### **A byl to záměr, třeba v redakci *Umělce*?**

Možná, ale těžko se mi to hodnotí zpětně. V některých letech, která bych považoval za nejproduktivnější, snad ano. Pak se dostal *Umělec* do situace, kdy téměř přestal vycházet, nebo vycházel v nepravidelných intervalech. Nešlo dělat nějakou systematickou práci.

### **Vysloveně výtvarný časopis tu chybí?**

Vlastně tu jsou, nově třeba *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, ale často to jsou sborníky textů, které už byly napsané, nebo nějak existují a redaktori je seženou, místo aby vyvolali potřebu, aby ty texty vůbec vznikly.

### **Souvisí to se situací v umění?**

V umělecké komunitě je hodně pocítováno, že neexistuje generační nebo mezigenerační diskuze. Chybí platforma pro setkávání a diskutování, snad kromě vernisáží. Ale třeba tištěná platforma, že by vznikl časopis, který by vyjadřoval nějaký skupinový názor, to ne. Časopisy mívají určitý cyklus, v počátku nebo v určité konstelaci to funguje, ale mění se to. V zahraničí třeba časopis *Artforum* byl normativní v 60. a 70. letech, pak to vyšumělo. K téhle synergii u nás téměř nedochází nebo velmi málo.

### **A byla tu na začátku 90. let?**

Souvisí to s lidmi. Existoval tu časopis *Detail*. Psali tam lidé, kteří si rozuměli, a byl tam i společný jazyk. Když pravidelně psali Radek Váňa, Martin Dostál a Marek Pokorný, tak to vytvářelo určitý styl, i když u *Detailu* mně zrovna ten styl přišel takový jalový, nebo trochu živloidní. Později existoval také časopis *Artur*, který byl totálním samizdatem, ale byl zajímavý tím, že texty byly velice osobní a s názorem. Tuším v letech 2001–2002 to bylo jako zjevení: jsou tu lidé, kteří se schází, hovoří o umění a pak píší.

### **Ted' nejsou názorové texty o umění?**

Dominantní žánr v médiích je většinou zpráva. Informuje o tom, co se děje, není to názor. A velice často tu zprávu prostřednictvím tiskových materiálů podává autor výstavy, což je problém. Recenze musí být osobní. Měla by hodnotit, formulovat měřítko.

### **A poutavost, zábavnost, má text o umění upoutat pozornost k výtvarnému umění, nebo tak ve skutečnosti stejně nefunguje?**

Proč ne, mě osobně takové psaní baví. Kamarádi mi často vyčítají, že je to až groteska nebo že na sebe text úmyslně bere formu literárního žánru místo toho, aby to byla analýza. Tu taky někdy píšu, ale podle mě musí forma odpovídat tématu. Když píšu o BKS, tak mě baví napsat text, který paroduje jejich postupy přímo ve formě toho psaní. Když píšu o Mančuškovi, tak mi z toho pochopitelně vyleze suchá analýza, kterou prosvítá nějaký osobní obsah.

### **Kde je taková forma akceptovatelná?**

Zmiňovaný text BKS byl v *Umělci*, Mančuška v *Cinepuru* a tam to prošlo. Každý text vychází ze zavedené formy. Na Umprum vyšla knížka *Legenda o umělci* od Ernsta Krise a Otto Kurze. Autoři v ní analyzovali velké množství životopisných textů o umělcích od starověku až do 19. století a zjistili, že se v nich opakují stejné postupy. Dnes je to podobné, i samotní umělci se přizpůsobují, aby zapadali do kategorie hodnot, které jsou v současnosti spojovány s umělcem. V textu, který jsem o té knížce napsal pro *Lidové noviny*, cituji z textu, který vyšel o Federicovi Díazovi v magazínu *Pátek*. Mohl by vyjít o jakémkoli umělci: opakuje romantický mýtus o umělci, který nekouká nalevo napravo a jde si svým směrem a čirou náhodou ho někdo objeví... a prorazí ve světě, navazuje na dílo velkého učitele, sám je přitom tak trochu dítě. Nacpat všechny tyto stereotypy do jednoho textu mi přišlo obdivuhodné. Nedělám si legraci z autora toho článku, spíš mi přijde zajímavé, že tak to chce samo prostředí, chceme, aby umělec byl tak trochu naivní, aby prorazil v Americe, aby navazoval na nějakou figuru z minulosti.

Jsou tu umělci, kteří mají talent na jednání s médii, jsou nějakým způsobem charismatičtí, jako David Černý. Novináři mu sami volají a ptají se ho na politiku a on jim vtipně nebo sprostě odpoví.

### **Nezbývá výtvarnému umění už jen cesta přes osobnosti, zaujmout tím, že baví?**

Umění nebaví. Jsem ve správné radě Ceny Jindřicha Chalupického a té se pořád vyčítá, kdy už konečně uvidí diváci nějaké sochy a obrazy. Bohužel část umělců sochy a obrazy už od 60. let nedělá. A lidem to pořád nedochází, pořád se za to musejí umělci omlouvat a jsou tlačeni do konformnějších forem a postojů.

Současné umění je komplikované, umělci se vyjadřují složitě a ti, kdo ho „změkčují“ a snaží se být pochopitelnější, jako ten David Černý, to mají jako záměr. Baví je pracovat s médii, udělat v nich vlnu, kterou potom tvarují.

### **Média by měla umění někam posouvat?**

Na spoustu významných výstav nikdo nenapíše žádný názor, jen se zopakuje, že jde o významného umělce a co říká autor výstavy.

### **Je zájem o výtvarné umění výsadou elity?**

To bylo vždycky.

### **Liší se situace v České republice? Není tu normální jít na výstavu, není to veřejný zájem?**

Absurdní je, jak moc se v Čechách píše o aukcích. Přitom důležité postavy umění 20. století jsou umělci inovátoři, kteří něco změnili, začali něco dělat jinak. V lepších amerických médiích je pořád prostor psát o tom, co dělají současní i novátoři jinak a v čem spočívá jejich hodnota. Zatímco v Čechách všichni vědí, že největším českým umělcem je František Kupka, ale zajímavé je na tom jen to, za kolik se prodá, ne proč má tu hodnotu a v čem jeho inovativnost spočívá. Čím to je, nevím. Možná tím, že máme málo institucí, které by se to snažily formulovat a kodifikovat, když muzea pořád dělají Ladu, Čapka a Brožíka, tak nedochází k formulování nových kánonů, nevidíme, jak se to posouvá.

### **Proč je v zahraničí ostuda nejít na výstavu, ale tady se to tak nebere?**

Souvisí to s děním ve společnosti. V 60. a 70. letech chodili všichni do kina, teď doma koukají na televizi. Když na konci 80. let udělali výstavu Tvrdohlaví, tak tam všichni šli, protože to bylo trochu zakázané. Současně tam byly poměrně přístupné obrazy a sochy. Když potom nějaký konceptualista udělá výbornou výstavu v roce 2006, tak to nikdy nemůže mít takovou návštěvnost. Asi ještě hůř je na tom poezie.

### **Pozornost věnovaná umění není tak daná náročností umění ale kontextem dění, tím, co se děje okolo?**

V druhé polovině 60. Let se u nás psalo o happeningu v takových novinách a časopisech jako *Večerní Praha* nebo *Mladý svět*. Četly to statisíce lidí. Otázka je, jak ta informace byla pochopená, jak ji kdo četl. To se dostáváme k debatě o vztahu mezi uměním a mediálním obrazem umění. To, že se o nějakém umění hodně nebo viditelně píše, neznamená, že je chápáno, nebo že je lepší nebo horší než umění, o kterém se nepíše.

I když by mě bavilo být nezávislým výtvarným kritikem na plný úvazek, tak to není možné, já bych se tím neuživil. Nebo bych se musel nechat zaměstnat v kulturní rubrice, kde bych musel psát v příliš širokém záběru, který mě nezajímá. Což je vlastně docela smutné. Jeden z mých učitelů říkal, že kritik výtvarného umění je na samém konci potravního řetězce moderní společnosti. Je to ta nejexkluzivnější pozice, která existuje, vlastně ještě exkluzivnější než umění. Lidí, kteří se tím užijí a vyhovuje jim to, je dost málo.

### **A existují?**

Třeba Petr Kováč z *Práva*, ten to dělá už od 80. let, nebo Petr Volf, který psal do *Reflexu*, teď už tam není, protože i tam dochází ke změnám.

### **Chybí to umění?**

Chybí tu třibení názorů, nikdo nereaguje na to, co někdo napíše. Ve filmu to existuje, filmoví recenzenti se hádají, co je dobré a co hloupé. Ve výtvarném umění se jedná o

individuální názory. Přitom tu chybí zástupci určité jasné pozice, jako třeba u filmu, kde už odhadnete, co se kterému recenzentu líbí.

### **Je tady ještě kritika?**

Je to vlastně celosvětový problém. Ještě v 60. letech vycházely antologie, ve kterých vycházely časopisecké články o umění a stávaly se z nich publikace, které dávaly obraz současného umění. Kritiku bychom dnes měli hledat spíš než v médiích jinde. Je teď bídňější situace než v 90. letech. Ale taky se to liší země od země. V Polsku, kde je širší publikum, je i časopisů víc a je snadnější uživit se psaním. A jsou tam časopisy, které jsou vyprofilované, mají svůj politický názor. U nás jsou časopisy vyprofilované jen tím, že tam přispívají lidé, kterým nevadí psát zadarmo.

### **Rozhovor s Lenkou Lindaurovou**

**Jaká je reflexe výtvarné scény, jaký je vztah mezi publicisty, teoretiky a výtvarníky, funguje určitá spolupráce? Nebo se dá říci, že od 90. let, kdy víceméně výtvarná reflexe fungovala díky porevolučnímu nadšení, už se situace změnila a realita provozu převládala aktivity jednotlivců?**

Situace reflexe výtvarné scény v médiích je poměrně příšerná. Jiné kulturní oblasti na tom nejsou zdaleka tak špatně. Já jsem začínala v *Lidových novinách*, kam jsem nastoupila vlastně už v listopadu 1989. Ale recenze psali tehdy jen odborníci a psali je jazykem, který byl srozumitelný. Laťka psaní se držela velmi vysoko nejenom v kultuře. Na počátku 90. let jsme založili speciální kulturní přílohu, což je v současnosti naprosto nemyslitelné. Deníky mají přílohy o bydlení a pro ženy, kulturní přílohy jsou výjimka. Tenkrát byla kulturní příloha dost velká a hodně se dbalo na úroveň. Každý den probíhaly porady a šéf kulturní rubriky vše přísně kontroloval, kritizoval a předělávalo se, nebylo to tak, že by se texty sypaly z rukávu. O článcích se debatovalo, museli jsme je být schopni obhájit i před vyšším vedením.

### **Obhájit z hlediska výběru témat textů?**

Ano, zdůvodnit, proč by konkrétní věc měla být v novinách. Že by tématu měl být věnován určitý prostor a proč. Samozřejmě, když bylo v rubrice víc redaktorů, každý za jiný obor, tak probíhal boj. Ale opravdu si nevzpomínám, že bychom nějakou důležitou výstavu opomenuli. Samozřejmě provoz byl jiný, odpovídal době, ale úroveň reflexe byla podle mě vysoká, je to určitě patrné z textů i teď s odstupem času. V novinách je problém, že tam člověk rychle vyhoří, takže já jsem odešla tak v r. 1995 a psala jsem příležitostně. Pak jsem založila svůj vlastní časopis *Umělec* a později jsem šéfovala *Art+Antiques*, ale výtvarnou publicistiku jsem dělala hodně dlouho. Pak jsem vlastně zjistila, že mě mnohem víc než psaní baví výstavy dělat. Takže se teď věnuji kurátorství. O výstavách také píšu, výstava po kritických textech ale velmi klesla.

### **Jak důležitá jsou média pro umění?**

Myslím si, že je vina současných médií, že je současné umění pro širší veřejnost špatně akceptovatelné. Lidé mají spoustu předsudků – řada věcí, které jsou ve světě standard tady neprojde, diváci z nich mají trochu hrůzu a pocit, že jde o podvod. Částečně je to možná dáno historickou mezerou. Nevím, jestli teorie dějin umění vychovává potenciální kritiky. Problém je, že i kdyby někdo kritiku chtěl dělat, chybí tu

vedení – nejsou tady osobnosti, které by předávaly nové generaci zkušenosti, protože média kritiky nechtějí. Recenzování se neuplatňuje. V současném tisku slušnou recenzi nepotkáte. Texty jsou popisné, s tím, že se nakonec dozvíte, jestli se autorovi výstava líbí nebo nelíbí. Pár lidí to dělá, ale ti převážně píší do odborných časopisů, které jsou ale skutečně jen pro úzký okruh čtenářů. Také navíc tím, že se všichni známe a určití autoři píší jen o určitých věcech, chybí tu určitý přesah. Komunikace mezi generacemi také není moc dobrá. Mám pocit, že se už dávno vyšachovali ze scény lidé, kteří by ještě pořád měli co říci, ale už je nikdo neosloví. Média kritiky také neoslovují. Tady není zájem, ani když text nabídnete.

### **Vnímáte rozdíly mezi deníky a časopisy?**

Myslím, že odborné časopisy je samostatná kategorie. Ale periodika, která mají vyšší náklady, ta, která lidé doopravdy čtou, by se neměla rozdělovat podle periodicity nebo zaměření. Každý deník na západě obsahuje výtvarnou rubriku určité kvality, a je pocta do takové rubriky psát. Není to jako tady, kde si každý troufá hodnotit nějakou výstavu a psát o ní. Způsob, jakým probíhá kritická reflexe u nás, je katastrofa a netýká se to jen kultury, i z jazyka zpráv se mi dělá špatně. Myslím, že to je naše chyba. Samozřejmě se bude přecházet na jiné informační sítě a lidé budou čerpat informace asi opravdu odjinud než z tištěných novin, ale noviny, které tvrdí, že jsou seriózní, by se měly snažit o něco jiného. Vychází to z celkového trendu společnosti, která je povrchní.

### **Takže argument, že umění není v novinách potřeba reflektovat, když tu existují kulturní nebo odborné časopisy, nefunguje?**

Ne, protože přece noviny mají mít určitou vzdělávací hodnotu. Lidé potřebují dostat impuls, aby se šli na něco podívat. Je to zřetelné, když srovnáte, kolik lidí chodí do galerií na západě a kolik tady. Na vině jsou ovšem i velké instituce jako Národní galerie, které stále nepracují profesionálně a s dostatkem financí a nejsou tak spolehlivými partnery zahraničních institucí. Na stavu výtvarné scény se podílejí média, podílejí se na něm školy a instituce. A odborná periodika to nemohou zachránit.

### **Jaké instituce kromě Národní galerie?**

Galerijní scéna se od 90. let hodně proměnila. Dnes je nejmladší umění v alternativních galeriích, je to svým způsobem druh undergroundu a naprostá většina lidí o něm neví. Lidé, kteří nejsou součástí umělecké komunity, nebo nečtou odborná periodika, o tom, co se děje, neví, je to svět sám pro sebe.

### **Není ta uzavřenost dána částečně i zevnitř výtvarné komunity? Redaktoři argumentují, že jim výtvarníci neposkytnou informace a podklady, že je reflexe médií nezajímá.**

To je nesmysl, veškeré podklady jsou na síti, všichni mají Facebook, je to spíš výmluva. I když do jisté míry je takové uzavření i reálnou reakcí na to, že výtvarné umění není chtěné. Založení galerie nebo realizace projektů nejsou témata, která by byla pro tisk zajímavá. Není na ně žádná reakce, což pak spolupráci nijak nezjednodušuje. Málokdo vydrží fungovat v uměleckém provozu naplno víc než několik let, protože se ti lidé prostě musí něčím živit. A pak jsou instituce jako městské a státní galerie, ale ty se soustředí jen na prověřené věci. Velice málo se experimentuje.



### **Má nedostatek reflexe v médiích vliv na vnímání umění veřejností?**

Často obhajují současné umění před někým, kdo o něm mluví s opovržením nebo posměchem. V jiných odborných oborech se lidem věří, že když se danou problematikou dlouhodobě zabývají, tak o ní asi něco vědí. Pokud jde o umění, je běžná reakce, že „to by dokázal každý“, což je přišerný argument, ale slyšíte ho i od sponzorů, kteří jsou pak na vernisáži znechucení. Přitom tak umění nefunguje už od Duchampa a jedná se o názor, se kterým by se mělo pohnout už jen proto, že když takto přistupujeme k umění, působíme trochu zanedbaně. Jeden můj přítel umělec a galerista zároveň říká, že umění nemůžete rozumět, proto je to taky umění.

### **Je možné, že je tu zakonzervovaná představa z paralelního systému, že to skutečně důležité umění v médiích stejně být ani nemá? Že vzniká stranou médií? Rozlišuje se stále popové umění a kvalitní umění, o kterém se nikde nedočtete?**

Tak je to ale až v poslední době, třeba v 90. letech to tak nefungovalo. V polistopadové euforii, kdy se věřilo, že brzy budeme rovnocenní Západu, že umění vyvezeme i přivezeme, bylo tehdy v galeriích opravdu to nejlepší, co u nás na výtvarné scéně bylo. Současná situace je daná komercializací a poklesem všeobecné úrovně. Umění, které je zajímavé a aktuální, je převážně v alternativních galeriích a média je nereflktují, ani když se občas dostane do větší galerie. Další věc je trh. Západní provoz funguje i díky přirozeně existujícímu trhu. Tady trh s uměním není.

### **Pokud by fungoval trh s uměním, bylo by umění i pro média zajímavější?**

Ekonomická stránka umění je skutečně něco, o čem všichni napíší. Ale co mě šokovalo, bylo, když v *MF Dnes* po aukci, kde vydražili Kupku za x milionů, otiskli ohlasy čtenářů, ve kterých se například psalo, že jim to dílo připomíná žehlicí prkno a podobně. Což by média neměla připustit. Přeci jen tu jsou určité kvality, a Kupka je skutečně jeden z našich nejvýznamnějších umělců. Oněkom takovém prostě nejde otisknout bláboly v hlavním deníku.

### **Je smysluplné, aby byly otiskované texty, které jsou vlastně jen nahozenou zprávou, často spíš zavádějící, bez větší informační hodnoty?**

Úroveň by si měli pohlídat ti, kdo za ni zodpovídají. Výtvarné umění prostě má v médiích být. Bohužel jestli je tendence informace zjednodušovat a nivelizovat, má to pak důsledek i pro vzdělanost veřejnosti.

### **Je východiskem internet a sociální sítě?**

Určitě. Když sleduji informace na internetu, píší tam lidé chytře, zajímavě, je to dostupné. Ani neznám mladé lidi, kteří by četli noviny.

### **Když jste psala do *Lidovek* a do *Umělce*, je odlišný jazyk přirozená, intuitivní záležitost, nebo se skutečně pracuje s tím, že předpokládá vzdělanějšího čtenáře nebo naopak neinformovaného?**

Deníky unesly mnohem komplikovanější texty, než vycházejí dnes. Čtenáře bychom měli vzdělávat a ne mu nadbíhat – ten, kdo si čte o současném umění je víceméně insider a tak neočekává, jak se dnes říká „stupidní verzi“.

### **Rozlišujete si nějak pro sebe kritiku a recenzi? Co dělá kritický text?**

Názor pisatele, který ovšem neznamena jen kladné nebo záporné hodnocení. Autor má umělce trochu rozebrat, připomenout jeho tvorbu, svůj názor zdůvodnit a v práci něco najít. Pokud v daném díle nic nenajde, nemá smysl, aby o něm psal. Velmi dobré recenze se teď najdou v československém vydání *FlashArtu*. A nejsou přitom nesrozumitelné, mohly by být publikovány určitě i jinde.

### **Kvalitní recenze by měla být srozumitelná i pro někoho, kdo není až tak poučený?**

I já jako nepoučená si mohu číst o kvantové fyzice. Otázka vhodného jazyka je sporná – víme, že i velmi teoretický text může být čtivý. Jednou jsem dělala rozbor pro *Art+Antiques*, mapovala jsem asi měsíc média – týdeníky, všechny hlavní deníky a další časopisy a zaznamenávala jsem vše, co se napsalo o výtvarném umění, kolik, kde se napsalo, o jakých autorech, nebo že se v deníku celý týden neobjevilo o výtvarném umění vůbec nic. V rámci analýzy jsem taky uváděla používaná klišé, i konkrétní příklady nesrozumitelných textů. Nebylo cílem někoho zesměšnit, ale upozornit na to, na co je třeba si dát pozor. Řada autorů tímto způsobem píše do katalogů, proto je pak nikdo nečte.

### **Potřebuje umění recenze? Vystačí si s rozhovory s umělci nebo podobnými přístupnějšími formáty?**

Myslím, že rozhovory jsou lepší varianta. Lepší než texty od někoho, kdo umění nerozumí a není si jist tím, co píše. Proč se raději nezeptat galeristy nebo kurátora anebo přímo umělce? Dnes to jde udělat prostřednictvím emailu.

### **Takže je vaše prognóza skeptická?**

Rozhodně skeptická.

### **Byla situace v 90. letech lepší? Bylo to dáno menším vlivem finančních hledisek?**

Souvisí to s ekonomikou. V době, kdy *Lidové noviny* vznikly, neřešil vydavatel takové finanční problémy, jaké vznikly později. Samozřejmě v té euforii jsme měli pocit, že stejným způsobem poběží vše dál. Byli jsme zajímaví a exotičtí, takže pomoc ze Západu zde skutečně byla. Autor článku tehdy nemusel řešit, kdo je vlastníkem periodika, jak funguje. Dnes podle vlastníka přechází novinářská parta z jedné novin do druhé, pod jednoho vlastníka spadají dvojce „konkurenční“ noviny, nejde o obsah, jde o ekonomické výsledky. Což je hledisko, které se v 90. letech zpočátku nemuselo řešit.

### **Je funkční dělení, kdy do novin píše poučený, na umění zaměřený novinář, a do časopisu teoretik? Kdo by měl o výtvarném umění psát?**

Měl by to být teoretik, někdo, kdo teorii studoval. Funkční je řešení, kdy noviny pokryjí specifické oblasti umění externisty. Plat redaktora je vyšší, než spolupráce s pěti externisty. Ale v redakci musí být někdo, kdo si dokáže vytipovat odborníky a ví, kdo je v oboru špička. Někdo, kdo navíc dá prostor i nejstarší generaci, která by se určitě neměla vynechávat, a kdo si bude hlídat i mladé, kteří publikují jenom na internetu, ale mají zajímavé názory. V 90. letech lidé skutečně chtěli spolupracovat a podílet se na něčem smysluplném. Taky byla menší žárlivost a daleko lepší spolupráce. Já jsem třeba vychovala lidi, kteří by mi dnes už nedali příležitost. Dnes jen málokdo dá někomu šanci. Všichni se bojí mezi sebe pustit někoho nového, taky

nefunguje moc dobře spolupráce mezi obory. Přestože pro redaktora je vizitkou pestrost lidí, které osloví. Pestrost taky znamená čtenost.

### **Takže tu není nedostatek autorů, ale nefunguje tu spolupráce?**

Dnes už je taky poměrně těžké sehnat kapacitu, protože nemáte co nabídnout. Honoráře jsou dnes opravdu směšné. Ti, kdo píšou zajímavě a jsou zrovna v kursu, mají více nabídek. A řada lidí není oslokována, protože existují osobní rivality. Pak taky nemusí mít řada lidí čas, protože ho musí věnovat práci, která je živá. Problém je i se způsobem, jak ta témata vznikají.

### **Došlo k formální proměně textů? Říká si současné umění o jiný způsob reflexe? Tím jak se rozšiřuje kontext umění, často je tam politický přesah a další souvislosti, souvisí proměna textů s tím? Anebo je to komplexnější?**

Protože se naprosto proměnily formy umění a protože výstupem už není tradiční obraz nebo socha, a často už je výtvarné umění spíš na pomezí sociálních projektů, neviditelné, musí se samozřejmě měnit i uvažování o umění a psaní o něm, a tedy i jazyk. Takové otázky jsou ale určené sémiologům, sociologům nebo filozofům. Proto by u nás měly být překládané zahraniční publikace, které k této problematice vycházejí. Třeba tranzit vydal knížku *Postprodukce*, kde o umění uvažuje autor jako o programování a DJingu. Jedná se přitom jen o jeden ze způsobů jak na současné umění nahlížet. Teorii by se měly věnovat teoretické katedry, protože umění se dnes mění tak rychle, že o něm není dnes možná psát ani tak jako před deseti lety. Ale bohužel se u nás na takovou změnu reaguje intuitivně. Já si nemyslím, že ti lidé, kteří o umění píšou zajímavě, někdo k takovému psaní vychoval. Myslím, že mají talent, něco si načetli a formulovali svůj názor, protože jsou inteligentní.

### **Platí teze, že umění reflexi nebo komunikaci s vnějším světem nepotřebuje?**

V něčem je dobré, když funguje nezávisle, ale nedá se to zobecňovat. Platí pro určité umělce a kurátory. Ale takový stav není dobrý pro společnost. Společnost potřebuje reflexi umění a kontakt s ním, protože jinak nechápe, kam se současné umění dostalo. Současná společnost se učí používat technologie a techniku, bez které by nemohla fungovat, ale neučí se používat umění, neví jí, že z něj nemá dojem, emoce. To je pro mě škoda.

### **Takže reflexe umění je otázka fungování společnosti?**

Ano. Už Chaloupecký řekl, že ne umělec, ale divák je v krizi. Je pravda, že pro umělce velká sláva a finanční obrat s ní spojený přináší problém, jak se s oběma vyrovnat. Ale u nás něco takového opravdu nehrozí. A i autoři, kteří se uměním užívají, nebohatnou, pouze nemusí dělat další práce, a ani o nich veřejnost neví.

### **Existuje něco jako populární hudba ve výtvarné rovině? Výtvarné umění, které vzniká podle požadavků diváků, tak aby mělo možnost proniknout do médií?**

Něco jako muzikály? To bych řekla, že u nás neexistuje. Takový pop se možná objeví v televizi, kam zvou keramiky, malíře, kteří pracují klasickou technikou... tedy to, co se „lidem líbí“, přestože se často jedná o naprostou blbost. Ale spíš ještě než pop by šlo takové umění označit jako lidová tvořivost. To existuje všude na světě, ale nemůže být nějakým předskokanem „velkého“ umění. Ostatně i takové dělení je sporné a velmi individuální. Někdy je důležitější vidět než umět. V médiích se tudíž objevuje to vizuálně nejprvoplánovější – to je limit vizuálních masových médií.

**Pokud by se zmátožila tržní stránka uměleckého provozu, znamenalo by to, že by se začalo umění dostávat do médií alespoň v rovině čísel a tím pádem i do povědomí širší veřejnosti?**

Já si nedokážu představit, že by to šlo z tržní strany. Spíš by změna vycházela z galerijního provozu a mediálního obrazu, a z toho, jak se k umění celkově společnost staví, z institucionální podpory. Existují názory, že co se neprodá, není třeba podpořit, protože trh reaguje na provoz, není hybatelem. Ceny ale nemůžou vylétnout u autora, kterého nikdo nezná.

**Co by se muselo stát, aby tu fungovalo umění v podmínkách jako na Západě, včetně trhu s uměním?**

Možná, kdyby se tady objevil magnát, který by udělal to, co Saatchi, pořídil by si skvělou sbírku, kterou by předvedl společnosti a udělal okolo toho velký humbuk. Tady jsou bohužel podobné sbírky spojené s lidmi, kteří mají špatný kredit, třeba sbírka ČEZu (pozn. Martin Roman). Často se jedná o jména, se kterými umělci nechtějí být spojení, přemýšlejí, jestli do takové sbírky vůbec své práce prodat. Veřejnost vnímá peníze těchto sběratelů jako špinavé. Přesto by mi přišlo snesitelné, pokud by takoví sběratelé investovali do umění, protože by to prospělo všem. Ti, kdo si kupují kvalitní umění, to nezveřejňují. Také se tím možná nechlubí i proto, že v českém prostředí není sbírání umění něco, co by někdo ocenil. V něčem je takové prostředí pro umělce inspirativní. Musejí hodně chtít, aby něco vzniklo, aby u toho vytrvali. Možná to prospívá jejich vývoji. Společnosti to ale určitě dobře nedělá.

**Je mediální obraz v tomto ohledu věrným obrazem společnosti?**

Ano. To, že se novináři přizpůsobují čtenářům, ne reálné situaci umění, je škoda, i když je pochopitelné, že se umění natolik proměnilo, že mu opravdu nemohou rozumět. Současné umění je pro většinu publicistů tak vzdálené, že raději budou psát jen o tom, co je jim samotným srozumitelné, protože tomu, čemu nerozumí oni, by přece čtenář stejně nerozuměl. A reagují jen na skandál. Kurátoři pak vyrábějí skandály.

**Vzniká tu něco jako PR pro umělce nebo galerie? Je možnost kalkulovat?**

Nevím o tom. Finance na výstavy jsou tak omezené, že sotva pokryjí náklady na svoz, instalaci a pojištění. Na PR opravdu nezbyvá. Pouze pokud se podaří mediální spolupráce. PR výstav víceméně nefunguje. Velice málokdy. Těžko protlačíte umělce do televize. Maximálně pozdě v noci na pár minut. Prodávají se pouze skandály. Celebritizace umělců je kontraproduktivní, tak se společnost nenaučí umění vnímat.